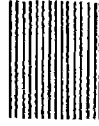


العروض وإيقاع الشعر العربي



محاولة لإنتاج معرفة علمية



General Organization of the Alexandria Library (GOAL)
Bibliotheca Alexandrina

د . سيد البحراوى



الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٩٣

الاخراج الفنى والملكيت

أميمة على احمد

إهداء

إلى ذكرى
عبد المحسن طه بدر
وقيمة النبيلة

مقدمة :

في ضرورة انتاج معرفة علمية بالعروض

العروض هو أحد العلوم العربية التي تبدو شديدة الإحكام من الناحية المنهجية ، والقادرة على استيعاب الذائقة العربية ، سواء من قبل الشعراء أو المتلقين للشعر ، والدليل على ذلك أن أحكامه ظلت منذ القرن الثاني الهجري حتى العصر الحديث . ومع ذلك ، فإن دارس العروض يلاحظ أن هذا العلم لم ينبج في أى لحظة من تاريخه وحتى لحظة نشأته من النقد والمراجعة بل والهجوم أيضا .

فمنذ أبى العتاهة الذي اعلن نفسه « أكبر من العروض » ، نجد إضافات للأخفش والمعري ، وتعديلات للجواهرى وحازم القرطاجنى ، وغيرهم من اللغويين والنقاد . غير أننا لا نستطيع الزعم بأن أيا من هذه الاضافات والتعديلات قد قامت على أساس مغاير جذريا للأساس الذى أقام عليه الخليل عروضه^(١) .

أما في العصر الحديث ، فقد بدأت دراسات المستشرقين للعروض العربى بداية مبكرة ، فمنذ بداية القرن التاسع عشر تقريبا بدأ ايوالد Ewald مراجعته للعروض العربى ، بهدف ادراكه في ضوء العروض الرومانى والاغريقى^(٢) ، وبعد ذلك جاءت محاولة جويار « نظرية جديدة في العروض العربى »^(٣) التى تقوم على ادراك العروض ادراكا موسيقيا . وبعدها دراسة فايل^(٤) ، والتى تحاول أن تدرك العروض ادراكا نبريا .

أما في العالم العربى ، فاننا نجد نظرات جديدة في العروض العربى منذ بداية القرن العشرين ، فهناك مقالات الاب خليل اده اليسوعى في مجلة المشرق (١٩٠٠) التى ينتقد

فيها بعض الاسس المنهجية للعروض^(٥) ، وهناك محاولة جميل صدقى الزهاوى فى المتقطف (١٩٢٧) لرد الأوزان كلها الى وزنى المتقارب والمتدارك^(٦) ، ثم مقالة محمد مندور عن الشعر العربى ، غناؤه ، إنشاده ، وزنه « (١٩٤٦) ، وكتابا إيزاهيم انيس « الاصوات اللغوية » (١٩٤٦) و « موسيقى الشعر » (١٩٤٨) ، وكتاب محمد الطيب المجذوب « المرشد إلى فهم اشعار العرب وصناعتها » (١٩٥٥) ثم كتاب شكرى عياد « موسيقى الشعر العربى » (١٩٦٨) ، وكتاب كمال ابو ديب « فى البنية الإيقاعية للشعر العربى » (١٩٧٤) وغيرها من الكتب والدراسات .

وإذا كانت دراسة القدماء قد قامت على نفس الأساس الخليلي ، فان بعض دراسات المحدثين ، وخاصة من المستشرقين قد حاولت أن تكتشف فى العروض العربى أسسا أخرى ، كان أهمها الأساس الموسيقى (جويار) والأساس النبرى (فايل) ، وهما الأساسان اللذان جذبا معظم الدارسين العرب الذين حاولوا إقامة بديل جذرى لعروض الخليل (أبوديب الذى تابع فايل أساسا) .

غير أن هذه المحاولات للوصول إلى أسس جديدة للعروض العربى تواجه - من وجهة نظرنا - مشكلتين مترابطتين : الأولى تتعلق بتسليمها بأن العروض العربى ممثل لإيقاع الشعر العربى ، فرغم الانتقادات الكثيرة والصحيحة التى وجهها هؤلاء الدارسون للأسس المنهجية لبناء الخليل لعروضه ، فانهم فى نهاية المطاف يسلمون به ، ويبنون عليه اساسهم الجديد ، مع بعض التعديلات الطفيفة ، كما سيتضح فى مناقشتنا لهم فيما بعد . وهذا أدى إلى المشكلة الثانية والمتعلقة بتكريس الجذر المنهجي لل خليل ، أى فكرة الأصل الثابت (والتي هى عند فايل النواة المنبورة : أى الوتد) الذى يمكن رد كل الفروع (والانحرافات) إليه ، وإذا كان الأصل عند الخليل هو الدائرة ، فإن الأصل عند الجدد هو الأعراس الأوروية والتي جرى البحث عن مثيل لها فى العارض العربى .

ولاشك أن ثمة جانبا مهما فى محاولات المستشرقين ومن تابعهم من العرب ، وهو البحث فى أسس العروض ، ومحاولة اكتشاف جذور نسقه ، وخاصة البحث فى أهمية الوتد التى تستحق الإشادة بها ، رغم أنها تبدو مفروضة على الفهم العروضى ، بالإضافة إلى كونها بعيدة عن إيقاع الشعر العربى ، الذى نعتبره أكبر من العروض وأوسع ، ويحتاج إلى دراسة بمنهج آخر .

وتقديرى أنه - فيما عدا - كتاب شكرى عياد - ظلت المحاولات الأخرى بعيدة فى توجهها عن القضية المهمة الملحة بالنسبة للعروض وللإيقاع معا ، اقصد مهمة انتاج معرفة علمية بها .

إن محاولة الوصول إلى « بديل جذري لعروض الخليل » هي مهمة مشروعة دون شك ، وهي تقوم على مسلمة يتفق عليها معظم الدارسين الجادة ، وهي أن عروض الخليل لم يستوعب تماما إيقاع الشعر العربي ، بدليل محاولات الخروج عليه من قبل الشعراء منذ لحظة انشائه كما قلنا ، غير أن هذه المهمة لا يمكن أن تنجز ، بنفس المنظور المنهجي للخليل من ناحية ، وعلى أساس من نفس نسقه (تفعيلاته) ، كما أنها - وهذا هو الأهم - لا يمكن أن تتم قبل أن نعرف بالضبط لماذا لم يستطع العروض أن يستوعب إيقاع الشعر العربي

نحن إذن في حاجة إلى منهج جديد للدراسة العروض وللدراسة الإيقاع ، نحتاج إلى منهج قادر على إنتاج معرفة علمية بالنظرية العروضية في إيقاع الشعر العربي ، تتيح لنا فهم أسسه ليس فقط الفنية وإنما الإيدولوجية ، واثرة هذه الأسس على حدود فعاليته علميا وفنيا . ونحتاج إلى منهج قادر على إدراك الخصائص الإيقاعية للشعر العربي تديبه وحديثه ، ما قبله منه العروض وما رفضه . وهما منهجان متكاملان ، أو منهج واحد : منهج يمتلك أساسا نظرية تحدد ماهية الإيقاع ووظيفته ، وحدود تقنيته ، والعلاقة بين التقنين أو التقيد والواقع الملموس (أى الإيقاع نفسه) بحيث تضئ لنا معرفة الإيقاع قصور العروض ، وتستطيع أن تحقق هي مالم يستطيع العروض تحقيقه .

على هذا النحو ، يبدو لنا أن المهمة الملحة ، بالنسبة لدارس العروض المعاصر هي تحقيق القطيعة المعرفية معه ، لا شرحه وتفسيره كما فعل البعض ، ولا زعم تجاوزه ثم الوقوع في برائته ، كما فعل آخرون . نحن نحتاج إلى إحداث قطيعة معرفية مع العروض بفهمه فهما علميا صحيحا ، أى فهمه كنسق كل حامل لظروف نشأته وتناقضاتها ، وهذا الفهم وحده هو الذى يعطينا المفتاح الحقيقى .

وهذا القطيعة - فيما اعتقد - هي ذات المهمة المطلوبة بالنسبة لمجمل التراث العربى الإسلامى الذى نعيش منذ بداية العصر الحديث في مأزق كيفية التعامل معه . فمن محاولات استعادة التراث وإحيائه ، إلى دعوات رفضه ، إلى دعوات الاستعانة بالإيجابيات ونفى سلبياته ، نسير في حركة دائرية اعتقد أن الكاسب فيها والمسيطر هو التراث نفسه ، هذا الذى لم تستطع الأجيال السابقة من علمائنا ومثقفينا المحدثين أن ينجزوا المهمة الأساسية بشأنه ، أى مهمة تجاوزه تجاوزا علميا ، أى تحقيق القطيعة المعرفية معه .

إن استعادة التراث الماضى ، مطلب مستحيل ، ورفضه ضلال ، لأنك لا تستطيع أن ترفض ماضيك الكامن بداخلك ، ومحاولة الانتقاء للإيجابيات هي محاولة نفعية لأنها تحاول أن تستغل عناصر تراثية (معزولة عن سياقها) في مواجهة الخصم (التراثى أو الغربى) في معارك آتية ، لا يمكن حسمها الا بالمواجهة الواضحة التى تقوم على معرفة علمية بكامل التراث ، وأثبت أنه نتاج لحظة مضت ولا يستطيع أن يحل لنا مشاكلنا الراهنة

أقول أن دوران مثقفينا وعلمائنا في دائرة الحلول الثلاثة الماضية ، أدى إلى استمرار هيمنة التراث ومستغليه الأديعاء كسلطة ذهنية ، وفي تقديري أن هذا الدوران قد نتج عن انطلاق مشروعنا العلمى الحديث كله نشأة انفعالية حتمتها المواجهة مع الغرب الاستعماري ، الذى فرض وجوده علينا أحد أمرين ، إما أن نمجد تراثنا كنوع من الاحتماء به ، أو نشعر ازاءه بدونية ونسلم بصحة الآخر الغازى ونستسلم له ولنطقه . ومن هنا ، نرى أن التبعية للغرب لا تختلف في تأثيرها عن التبعية للتراث ، طالما أننا لا ننطلق من وعى واقعى علمى باحتياجاتنا المعاصرة وبالشروط المنهجية للبحث عن إجابات لأستلثنا . ومن ثم فإن الهدف ينبغى أن يكون إحداث التطيعة المعرفية مع التراث ، ولكن ليس ببديل أوروبى ، وإنما بوسائل علمية ممتحنة ، بعيدة عن الغرض والايديولوجيا بقدر الامكان ، سواء كانت هذه الايديولوجيا تراثية أو أوروبية .

وهذا الكتاب هو محاولة لإنتاج معرفة علمية بالعروض العربى ، على أساس من فهم إيقاع الشعر العربى ، مستفيد من الانجاز العلمى الحديث في فروعه المختلفة ، وهو وإن بدأ يعرض للعروض العربى - في القسم الأول - وانتهى - في القسم الثانى - بمنهج لدراسة إيقاع الشعر العربى ، يقوم على علاقة جدلية بين القسمين . فكما سبق القول ، أدى فهمنا للعناصر المكونة للإيقاع ، إلى إدراك ضرورة البحث عن أسباب قصور العروض عن تحقيق هذا الإدراك . كذلك ساهم فهمنا لشروط إنتاج العروض في ادراك الأسباب التى قمعت جوانب معينة في إيقاع الشعر حتى القديم منه .

وهذه المحاولة هى نتاج عمل طويل في ميدان العروض وموسيقى الشعر والإيقاع^(٧) استفادت بالتأكيد من خبرات الآخرين سلبا وإيجابا ، وهى - على كل حال - بداية نأمل أن تضيف رؤية جديدة لفهم العروض ولدراسة الإيقاع من ناحية ، وامكانية مختلفة للتعامل مع التراث من ناحية اخرى . ولفهم الواقع المعاصر علمياً من ناحية ثالثة .

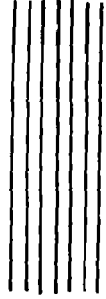
الهوامش :

- (١) عن استداركات القدماء على عروض الخليل ، راجع محمد العلمى : العروض والقافية دراسة في التأسيس والاستدراك ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ١٩٨٣ ، وراجع مناقشتنا له في مقدمة القسم الثاني من هذا الكتاب .
- (٢) راجع عرضا لمحاولة ايوالد في دراسة :
- Zaki N. Abdel-Malck: Towards a new theory of Arabic Prosody
- في مجلة اللسان العربي ، جامعة الدول العربية . المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ١٩٨٠ - ١٩٨١ ، ص ٥٩ وما بعدها .
- (٣) اصدر جويار كتابه سنة ١٨٧٧ ، وقد ترجمه إلى العربية المنجى الكعبي ولكنه لم ينشره ، وقد قرأت مخطوطة الكتاب المترجم من مكتبة د . سعد مصلوح .
- (٤) راجع مادة Aroud في دائرة المعارف الإسلامية ، الطبعة الجديدة .
- (٥) راجع المقالات في مجلة فصول ، القاهرة ، عدد يونيو ١٩٨٦ .
- (٦) راجع عنها زكي عبد الملك ، المرجع السابق ، ص ٤١ .
- (٧) استفاد القسم الأول بفقرات من دراستنا : علم العروض في ضوء كتاب « الأخفش » واستفاد القسم الثاني من مدخل رسالة الدكتوراه « في البنية الإيقاعية لشعر السياب » مع اضافات وتعديلات ، كما أن الدراسة التطبيقية الأولى هي جزء من ذات الرسالة في حين أن الدراسة الثانية نتيج لدراسة عن الإيقاع في شعر فؤاد حداد .
- راجع عن هذه الدراسات قائمة المراجع بأخر الكتاب .

القسم الأول :

العروض العربي

محاولة لانتاج معرفة علمية



الفصل الأول :

تأسيس العلم

يعرف العروضيون العرب العروض بأنه العلم الذى « يعرف به صحيح وزن الشعر من انكساره » . وهذا التعريف يحدد مجموعة من الخصائص الأساسية للعروض : فهو أولاً علم ، مجال عمله وزن الشعر ، ووظيفته معرفة صحة هذا الوزن من انكساره ، ولكنه لا يحدد المنهج الذى يعتمد عليه لتحقيق هذه الوظيفة وأن كنا نستطيع أن نستنتج هذا المنهج من قراءة ما وراء السطور .

فقد قيل فى سبب تسمية العروض بهذا الأسم أن الشعر « يعرض » عليه فما استجاب كان صحيح الوزن ، وما لم يستجب كان مكسوره ، وبغض النظر عن صحة هذا التفسير ، فإن صياغة العبارة التعريفية تتضمن هذا المعنى : معنى قياس الشعر على مقياس هذا « العلم » فتتكشف صحته من انكساره . وهذا المعنى يقودنا إلى صفة اصبح انكارها مستبعدا ، ليس للعروض فقط ، وإنما لكل « العلوم » العربية التى نشأت فى عصر نشأة العروض ، الا وهى صفة المعيارية ، أى القياس على معيار هو معيار القواعد التى وضعها هذا العلم ، وهذه الصفة تحدد - اذن - المنهج الذى يتبعه العروض لتحقيق مهمة العلم .

على هذا النحو يصبح تعريف العروضيين للعروض تعريفا علميا دقيقا مستكملا لشروط التعريف ، غير أن مفهوم « العلم » الوارد فى التعريف يحتاج إلى بعض المناقشة ؛ ذلك أن الصيغة « العلم » هنا لا تبدو اسم جنس وإنما مصدرنا ، أى حصول العلم أو المعرفة بشيء يمكن من التعرف على صحة الوزن وانكساره ، وهذا ما يجعل هذا العلم اقرب إلى الآلة التى يمتلكها الإنسان ليقاس بها الظاهرة موضع الدراسة ، وهذا هو تقريبا

مفهوم « الصناعة » عند العرب ، والذي يساويه تمام حسان « بالعلم المضبوط » مقابل المعرفة التي يقرنها بالعلم غير المضبوط^(١) .

إن الصناعة هي « العلم الحاصل بالتمرن ، أي أنه قواعد مقررة وادلة ، وجد العالم بها أم لا »^(٢) أو هي « ملكة حاصلة بالتمرن » . والملاحظ أن العنصر المشترك بين التعريفين هو التمرن « وهو يوحى باكتساب آلية معينة تؤدي إلى استقلال النتائج عن الخضوع للإرادة الفردية ، بحيث يرتبط الوصول إليها بطبيعة المقدمات »^(٣) ، ولهذا السبب ، فإن تمام حسان يساوي بين الصناعة والعلم المضبوط بمصطلح عصرنا ، ويدرج فيها الرياضيات والمنطق الصوري والنحو والعروض ، في حين يدرج « اللغة وفقه اللغة ، أو المتن ضمن المعارف أو العلوم غير المضبوطة » .

وليس ما يهنا هنا هو التفرقة بين شقى الثنائية القديمة أو الحديثة أو الموازنة بينهما ، فلهذا مجال آخر ، ولكن ما يهنا هو الخصائص التي جعلت تمام حسان يدخل علم العروض ضمن الصناعات ، وهي لديه أربع ، لكل منها شقان :

- ١ - الموضوعية وتقتضى الاستقراء الناقص ، وضبط النتائج .
- ٢ - الشمول ويقتضى الحتمية وتجريد الثوابت .
- ٣ - التماسك ويقتضى عدم التناقض والتصنيف .
- ٤ - الاقتصاد ويقتضى الاستغناء بالاصناف عن المفردات والتعقيد .

ولاشك أن معظم هذه الخصائص يتوفر في « علم العروض » فقد تحققت له الموضوعية لأنه اعتمد على الاستقرار الناقص وليس على الاستقراء التام ، وضبط نتائجه وتحقق له الشمول لأنه وصل إلى ثوابت مجردة من دراسة الحالات المفردة ، فصار له حق التنبؤ ، بأن كل بيت يتكون من نظام معين من الحركات والسواكن لا بد أن يكون - حسب العروض - من وزن محدد دون غيره .

كذلك تحقق للعروض التماسك إذ أقام تصنيفات واضحة حرصت على الاتناقض مع بعضها البعض ، واخيرا تحقق له الاقتصاد وهو محصلة طبيعية للاقتضاءات السابقة .

غير أن التمعن في مدى تحقق كل خاصية من الخصائص الأربع السابقة سيفضي إلى التشكيك في تمام تحققها ، ويشكك - من ثم - في تمام علمية العروض .

وكيفينا الآن أن نشير إلى أن الاستقراء الناقص ، قد تم على عينة غير ممثلة تماما وأن هناك الكثير مما يناقضها ، وأن النتائج يمكن أن يقع بعضها في حالة تناقض . ونفس الأمر فيها يختص بالتصنيف المتضارب أحيانا سواء لدى العروضى الواحد ، أو بين العروضيين

المختلفين وأنه رغم تحقق التجريد للثوابت والتقعيد والاستغناء بالأصناف عن المفردات ، فإن الحتمية ليست مطلقة الا في حالة التسليم بالمنطق العروضي ، ومنطلقاته ومسلّماته ، أما اذا لم يحدث ، فإن الحتمية يمكن أن تنهار ، كما حدث لدى الكثيرين من العروضيين ، الذين سمو الأوزان والدوائر بل والوحدات الأصغر بتسميات مختلفة كما سنرى فيما بعد .

نفترض - اذن - ان تمام حسان حين ادرج العروض في اطار العلم المضبوط فانما ينطلق من تسليم بصحته ، وحين سماه صناعة فانما انطلق من نظر القدماء الذين عدوا العروض آلة من آلات دارس الشعر لامندوحة عن الاستعانة بها ، وهذا صحيح بالطبع - بعد أن تكون العروض على النحو المكتمل الذي نعرفه ، أما بالنسبة لنا ، وفي ضوء المنهج الذي نتبناه والغاية التي نقصد اليها ، فنحن نريد الانقفا عند العروض كمسلمة بعد أن تكون واكتمل (١) ، ولكننا نريد أن ننتج معرفة علمية بكيفية تشكله وتكونه والأبسس التي قام عليها ، ويعد ذلك يمكننا أن نحكم عليه بما اذا كان علما تام الانضباط أو ناقصه ، أم أنه ينتمي إلى مرحلة ما قبل العلم ، كما يشيع في الاستمولوجيا المعاصرة .

ولكى يتحقق لنا هذا ، فسوف نتابع كيفية تشكل علم العروض كما يبدو منطقيا حيث البدء من الوحدات الصغرى الى أكبر الوحدات مرورا بالوحدات المتوسطة ، فتمام حسان نفسه يجبرنا بان التصنيف كان البداية للعلوم ، قبل التجريد^(٤) ، سنبدا اذن من التصنيف لنصل إلى التجريد .

١ - وضع العروض

ثمة روايات عدة عن كيفية وضع الخليل بن أحمد الفراهيدي لعلم العروض ، تقول احداها : « قيل أن الخليل دعا بمكة أن يرزق علما لم يسبقه احد اليه ، ولا يؤخذ الا عنه ، فلما رجع من حجه فتح الله عليه بعلم العروض »^(٥) ، وتقول أخرى : « قال حمزة بن الحسن الاصبهاني : « وانما اخترعه من ممر له بالصفارين ، من وقع مطرقة على طست »^(٦) ، وتقول ثالثة ان الخليل ، « اعتزل الناس في حجرة له كان يقضى فيها الساعات والأيام يوقع باصابعه ويحركها حتى حصر أوزان الشعر العروى وضبط احوال قافيته »^(٧) ، وتقول رابعة في تفسير اسم (العروض) أن الخليل قد « اطلق على علمه اسم العروض تيمنا بيثمة مكة التي فيها ألهم قواعد الوزن الشعري »^(٨) .

وهذه الروايات جميعا تركز على الخليل وانجازه اللائق ، حتى ليبدو كأنه قد اخترع العروض من فراغ حقا ، والحق أن هذا الامر لا يتسق مع ما نعرفه عن الشروط التي قادت

العلماء - ومن بينهم الخليل - الى التدوين والتضمين في مختلف مجالات اللغة والدين ، كما انه لا يتفق مع الكثير من الأخبار التي تروى عن معرفة العرب الجاهلين بايقاع الشعر - ان لم نقل عروضة ، من هذه الاخبار نص لابن فارس يقول : « والذي نقوله في الحروف هو قولنا في الإعراب والعروض . . . فإن قال القائل : فقد تواترت الروايات بأن أبا الأسود أول من وضع العربية ، وأن الخليل أول من تكلم في العروض قيل له نحن لا ننكر ذلك ، بل نقول أن هذين العلمين قد كانا قديما ، وأنت عليهما الأيام وقلا في أيدي الناس ، ثم جددهما هذان الامامان . . . وأما العروض فمن الدليل عليه أنه كان متعارفا اتفاق اهل العلم على أن المشركين لما سمعوا القرآن قالوا : أوقال منهم - أنه شعر ، فقال الوليد بن المغيرة منكرا عليهم : لقد عرضت ما يقرؤه محمد على اقراء الشعر ، هزجه ورجزه وكذا وكذا ، فلم اراه يشبه شيئا من ذلك ، أفيقول الوليد هذا وهو لا يعرف بحور الشعراء ؟ ! » (٩) .

وما يهمننا في نص ابن فارس - بغض النظر عن فهمه لطبيعة عمل الخليل - هو الإشارة الواضحة الى معرفة الجاهلين بقواعد الهزج والرجز وكذا وكذا وفي هذا الاتجاه لدينا نص أكثر تفصيلا ووضوحا للاخفش في كتابه « القوافي » يقول فيه : « سمعت كثيرا من العرب يقول : جميع الشعر قصيد ورمل ورجز ، اما القصيد فالطويل والبسيط التام والكامل التام والمديد التام والوافر التام والرجز التام ، وهو ما تغنى به الركبان ، ولم نسمعهم يتغنون الا بهذه الابنية . وقد زعم بعضهم انهم يتغنون بالخفيف ، والرمل كل ما كان غير هذا من الشعر ، وغير الرجز ، فهو رمل . والرجز عند العرب كل ما كان على ثلاثة اجزاء ، وهو الذي يتغنون به في عملهم وسوقهم ويحدون به » (١٠) .

وهذا النص شديد الأهمية لأنه يقطع بأن العرب كانت تعرف - تفصيلا - الفارق بين أنواع شعرهم ، بل وبين أوزان هذا الشعر ، وهذا ما يشككنا في مدى دقة رواية الأخفش عن (كثيرا من العرب) ويشير لدينا احتمال أن تكون معرفة الاخفش العروضية قد تدخلت في الرواية ، غير أن نصا آخر يضيف الى معرفة العرب هذه ، معرفة اخرى بالتقطيع ، والنص له روايتان ، احدهما يدخل الاخفش في سلسلة اسنادها ، « يقول ابو بكر محمد القضاعي : « تكاد تجزئة الخليل تكون مسموعة من العرب ، فإن ابا الحسن الأخفش روى عن الحسن بن يزيد أنه قال : سألت الخليل بن أحمد عن العروض ، فقلت له : هلا عرفت لها أصلا ، قال : نعم ، مررت بالمدينة حاجا فبينما أنا في بعض طرقاتها ، إذ بصرت بشيخ على باب يعلم غلاما ، وهو يقول له : قل :

نعم لانعم لا لانعم لانعم لانعم نعم

نعم لانعم لا لانعم لا لانعم لا لانعم

قال الخليل : فدنوت منه فسلمت عليه ، وقلت له : ايها الشيخ ، ما الذي تقوله لهذا

الصبي ؟ فذكر أن هذا العلم شيء يتوارثه هؤلاء الصبية عن سلفهم وهو علم عندهم يسمى التنعيم ، لقولهم فيه نعم ، قال الخليل : فحججت ، ثم رجعت إلى المدينة فاحكمتها» (١١) .

ويكاد هذا النص - المهم - أن يكون أقرب النصوص إلى احكام المنطق والعقل ، إذ يمكنه أن يتضمن الإشارات الأولى التي أوردناها ، ويجعل لها نسقا قريبا من التصور المعقول . فالخليل بن أحمد اللغوي العارف بالنغم والرياضة كان مشغولا - كعلماء عصره - بحماية اللغة والشعر والقرآن والحديث من اللحن ، وذلك عن طريق وضع القواعد والقوانين العامة . ومن الطبيعي أن يفيد بكل ما يعرف في مختلف المجالات ، ومن ثم فقد أفاد من جمعه لاشعار العرب ، ومن المطابقة بين (تنعيمهم) وطرق الصغار على الطست ، ومن طريقة التبادل والتوافق الرياضية لكي يقيم دوائره الخمس ، كما أفاد منها في معجمه العين ، غير أن المشكلة التي تبقى بعد ذلك هي : أي هذه المعارف كان الأساس ، وإياها طغى على الآخر؟ وبعبارة أخرى : كيف تكون نموذج الخليل النظرى ؟ وكيف اقام العلاقة بين هذا النموذج (الأوزان والدوائر) والواقع الشعري ؟ وإيها كان أولا ؟

هنا تأتي أهمية نص الأخفش في كتابه الذي يعتبر اقدم ما وصلنا من كتب عن كيفية وضع العروض يقول فيه (١٢) : « أما وضع العروض فانهم جمعوا كل ما وصل اليهم من أبنية العرب فعرفوا عدد حروفها ساكنها ومتحركها ، وهذا البناء المؤلف من الكلام هو الذي تسميه العرب شعرا ، فيما وافق هذا البناء الذي سمته العرب شعرا في عدد حروفه ساكنة ومتحركة فهو شعر ، وما خالفه وأن أشبه في بعض الأشياء فليس اسمه شعرا » . وأهمية النص تكمن في أنه يشير بوضوح إلى أولوية الواقع الشعري المسموع عن العرب ، وعده الأساس الذي وضع عليه العروض . غير أن في النص مشكلة خاصة بالحدود التي امتد إليها إخلاص العروضيين لهذا الواقع الشعري ، أي مشكلة العلاقة بين السماع والقياس ، وهذه مشكلة نؤجل مناقشتها الى حين .

والأمر المهم الذي نستخلصه من النص ليس اعطاء الأولوية للواقع الشعري فحسب ، بل اعطاءها كذلك للنص الشعري على الأساس الصوتي - لا الموسيقى ولا الرياضي ، أي للعروض ، أي أن أساس الأوزان هو عدد الحروف متحركة وساكنة ، أو بمعنى آخر معاصر : توالي الحركات والسكنات في نسق محدد . ولتأكيد هذا الأساس يقول الأخفش في أول الكتاب : « هذا كتاب ما يعرف به وزن الشعر واستقامته من انكساره : فاول ذلك علم الساكن والمتحرك والخفيف والثقيل » ، وبعد ذلك يخلص ستة من أبواب الكتاب التسعة لقضايا الحروف والأصوات ، ويختتم هذه الأبواب الستة بقوله : « وانما ذكرنا هذا

لاجراء الشعر وتأليفه ، لأنه لا يكون جزء أقل من حرفين ، الآخر منها ساكن نحو
قيل . . . ﴿١٣﴾ ، ثم يأخذ في ذكر الأسباب والوتاد .

٢ - أساس التقسيم

إن الأخفش - فيما سبق - يحسم قضية بالغة الأهمية ، هي قيام الإيقاع على أساس
صوت لغوي ، وليس على أي أساس آخر = على الأقل في المراحل الأولى لوضع العروض ،
أي أن الأساس كان الواقع اللغوي/ الشعري وترتيب الأصوات فيه ، وبعد ذلك جاءت
المساعدات من الموسيقى والرياضة ، عند الجليل .

غير أن الأخفش لا يكتفي بهذا التحديد ، بل يجعل لهذا الأساس الصوتي معنى
معينا ، إذ يأخذ منه الجوانب الكمي على وجه الخصوص يقول : « والحروف لا تخلو من أن
تكون ساكنة ومتحركة ، لأنه ليس من حروف العرب ولا غيرها شيء يخلو من أن يكون
مضموما أو مكسورا أو مفتوحا أو موقوفا »^(١٤) ، ويتمثل هنا ادراك واضح لتقسيم اصوات
اللغة - أي لغة - إلى ساكن (موقوف) ومتحرك وحركة ، أي للتمايز بين الصامت والصائت
خاصة القصير ، ويقول في « أقل الأصوات في تأليفها الحركة ، وأطول منها الحرف
الساكن ، لأن الحركة لا تكون الا في حرف ولا تكون حرفا ، والمتحرك أطول من الساكن
لأنه حرف وحركة »^(١٥) ، ويقول فيه : « الساكن أقل من المتحرك »^(١٦) ، « الساكن أقل
الحروف والطفها ، وهو حرف ميت »^(١٧) « كل متحرك فهو ترجيع والساكن مد »^(١٨) .

في هذه النصوص جميعا ، يقيم الأخفش التفرقة بين الساكن والحركة والمتحرك على
أساس كمي دقيق وعلمي بالمعنى المعاصر لنا ، فالمتحرك يساوي - كميا - ساكن وحركة ، أي
ساكن يتحرك ، فالحركة (شبه الصائت) أقلها كميا ، يليه الساكن ، ثم المتحرك الذي هو
أطولها جميعا .

غير أن ثمة مشكلة في هذا التصنيف ، الذي هو صورة صادقة للتصنيف اللغوي
للحروف في ذلك الوقت ، هي غياب مفهوم الصائت Vowel بالمعنى الحديث فربما أن
الحروف الصائتة موجودة ومعترف بها وبأهميتها في التصنيف المعري ، تحت اسم : حروف
المد (الألف والواو والياء) ، فأنها قد أدرجت ضمن السواكن ، وليس مع الحركات ، ولقد
اثار هذا التصنيف مشكلة لدى اللغويين العرب المحدثين ، ووصل بعضهم منها إلى أنه
التقسيم مختل من حيث مراعاته للقيم الكمية ، وهذا جدل يحتاج إلى تدقيق نظر ربما يمكن
من حسمه .

يبدولى أن المشكلة ناتجة عن الموازنة بين المفاهيم القديمة (سكون وحركة ، متحرك) والمفاهيم الحديثة Consonant/ Vowel التي ترجمت أحيانا بالمتحرك والسكن ، فإذا ابعدنا هذه الترجمة غير الدقيقة واستخدمنا ترجمة بعيدة عن المصطلحات العربية القديمة هي الصائت والصامت ، امكنا أن ندرك ما يلي :

أولا : أن الصائت يساوي الساكن ، أو الموقوف بلغة الأختلج .

ثانيا : كذلك الأمر بالنسبة للصائت القصير فهو يساوي الحركة .

ثالثا : أما المتحرك فهو لا يساوي الصائت ، وإنما هو مفهوم لا يبدل له في المصطلحات المعاصرة ، لأنه ليس صوتا واحدا ، وإنما هو صوتان ساكن (صائت) + حركة ومن ثم فهو يدخل في نطاق الوحدات المقطعية ويصبح مقطعا قصيرا .

رابعا : أن الصائت يساوي حروف المد في حالة كونها حروف مد وليست حروف لين (ونحن نعرف أنه يشترط لحروف المد أن تسبقها حركة مجالية) .

خامسا : ينتج من هذا أن الخلل في التصنيف العربي القديم يكمن في ثلاث نقاط :

الأولى هي أنه ادخل صنفا من المقاطع (وهي وحدات أكبر من الحروف) في إطار تصنيف الحروف .

والثانية أنه أهمل وحدة حرفية (أو صوتية) أصيلة (هي حرف المد أو الصائت) واحل محلها تلك الوحدة المقطعية .

والثالثة هي أن اعتباره للمد سكونا فيه إهمال بالفعل للفارق الكمي بين الصائت والصائت ، حيث أن الصائت كميًا يساوي صائت + صائت قصير أي يساوي المتحرك عندهم وليس ساكنا .

ومع ذلك - ورغم هذا الخلل التصنيفي ، فإننا نستطيع أن نلاحظ أنه لم يترك أثارا ضارة على المستوى العمل ، حيث في هذا المستوى يتساوى المد والمتحرك ، عمليا كما هو الحال في السبب الخفيف على سبيل المثال .

عند العرويين يتكون السبب الخفيف من متحرك وساكن مثل (من) وأيضا مثل (ما) ، ولو اتنا حسبنا هذا التكوين طبقا للمصطلحات الحديثة ، لكانا متساويين كميًا ، ف (من) تتكون من صائت + صائت قصير (حركة الفتحة على من) + صائت و (ما) تتكون من صائت + صائت طويل + وكلاهما مقطع طويل (٢٧) ، الفارق الوحيد هو أن الحرف الأول عند القدماء هو الميم (لأنها ساكن + حركة) في حين أن هذه الحركة قد ادجت في الألف لتصبح صائتا طويلا لدى المحدثين .

ومن هنا نخلص الى أن الخلل في دقة التصنيف عند اللغويين القدماء لم يؤد إلى أخطاء في الحساب الكمي الذي يبدو أنه كان واضحاً في أذهانهم كما رأينا عملياً ، وكما نستطيع أن نسترشد من رصدهم للعلاقة بين الحركات وحروف المد حيث نجد ابن جني مثلاً يقول « اعلم أن الحركات أعاص حروف المد واللين »^(١٩) .

ولعل قول الأخفش : « المد ، اوردناه من قبل والذي يفرق فيه بين الحركة والسكون : كل متحرك ، فهو ترجيع ، والساكن مد ، يشير إلى مفهوم خاص - عند العرب القدماء - لمسألة السكون والحركة ، وقد يلتقى مع بعض الأسس الفلسفية عند مفهوم الزمن وغيره ، ربما تقودنا اليه بقية الدراسة .

٣ - الوحدات الصغرى

من الواضح الآن - أن الأساس الذي قام عليه العروض هو أساس صوتي لغوي بحث ، وهو أساس ، كما قلنا يعتمد القيمة الكمية للأصوات بصفة أساسية . وعلى هذا الأساس يبني العروضيون بناءهم انطلاقاً من الوحدات الصغرى ، والتي أسموها الأسباب والأتاد والفواصل ، يقول الأخفش : « وأقل ما يتفصل من الأصوات فلا يوصل بها قبله ولا بما بعده حرفان ، الأول منهما متحرك لأنه لا يبتدأ الاً يتحرك ، والثاني ساكن لان كل ما تقف عليه يسكن ، ولا تصل إلى أن تفرّد من الأصوات أقل من ذا وهذا نحوها ، وقط . . . وأقل ما يفرّد بعد الحرفين أن تزيد عليها ساكناً ، تقول في قط : قط قط فتثقل الطاء ، وتقول في ها : هاء تمد الألف »^(٢٠) .

يصل الأخفش هنا إلى مفهوم المقطع ، الذي هو اصغر وحدة صوتية يمكن النطق بها منفصلة ، وهو يحدد نوعين من المقاطع ، الأول هو المقطع المتوسط (متحرك + ساكن ، نحو قطّ وها) والثاني هو الطويل (متحرك + ساكنين ، نحو قطّ وها) ولكن ليس في النص ما يشير إلى المقطع القصير ، وأن كان يمكننا عد مصطلحة (المتحرك) إشارة إلى المقطع القصير ، لأنه حدد تكونه من وحدتين صغيرتين هما الساكن والحركة ، وكما هو معروف ، فالمقطع - في علم اللغة الحديث - وحدة قياس كمي أساسية .

أن الأخفش لم يذكر مصطلح المقطع نفسه ، ولكن معناه الاصطلاحي لديه واضح ، غير أنه ليس شديد الدقة في التقسيم ، وليس هنا اعطائه أولوية التحديد الدقيق لهذا الأمر الذي لم يظهر في الدراسات العربية - غير العروضية - الا بعد ذلك بقرن وربما أكثر^(٢١) ، ولكن هنا أظهر الأساس الكمي للأصوات ، وهو الأساس الذي بنى عليه

الوحدات العروضية الصغرى ، كما سبق أن رأينا ، وكما نرى في نصه الذى يلى النص السابق والذى يقول فيه : « وإنما ذكرنا هذا لاجراء الشعر وتأليفه لأنه لا يكون جزء أقل من حرفين ، الآخر منها ساكن نحو قُلْ ، وذكرنا لك السبب ، والسبب حرفان منها ساكن ، وهو كل موضع يجوز فيه الزحاف ، وقد يقرن السببان فيكون قُلْ قُلْ ، وهو مصدر مستفعلن ، وهما السببان المقرونان ، ويكونان مفروقين ، فيكون سبب في أول الجزء وسبب في آخره ، ويكون السبب المفروق متحرك الثاني ، فيكون قُلْ قُلْ نحو صدر متفاعلن واخر مفاعلتن .

« فاما الوتد فهو الموضع الذى لا يجوز فيه زحاف ، وهو ثلاثة أحرف ، واما الوتد المجموع فهو فَعْلٌ نحو علن من مستفعلن ، والوتد المفروق فَعْلٌ نحوولات من مفعولات » (٢٢) .

أن الأخص هنا يبرر تكوين الوحدات العروضية الصغرى - فى النص الأول ، بإمكانيات اللغة ، من حيث أن (اقل ما ينفصل من الأصوات .. حرفان ... و اقل ما يفرد بعد الحرفين أن تزيد هليهما ساكنا) ، وهذا تقسيم منطقي ومتوافق مع الحس اللغوى - بالمعنى الكمى الحديث ، كما سبق القول ، غير أن الأخص - مع غيره من العروضيين - حينما ينتقل من إمكانيات اللغة الى مكونات العروض ، يحدث نقله يجعله يجافى التكوين اللغوى الى حد بعيد . فداية النص « وإنما ذكرنا هذا لاجراء الشعر وتأليفه » يوحي بأن الشعر يتطابق مع التكوين اللغوى وهذا الإجماع يتحقق بقوله :

« لأنه لا يكون جزء أقل من حرفين الآخر منها ساكن نحو قل » ولكنه يبدأ فى البعد عن هذا التوافق حين يقول « ويكون السبب المفروق متحرك الثانى » وقوله « فاما الوتد .. وهو ثلاثة احرف .. أما الوتد المجموع فهو فعل نحو علن من مستفعلن والوتد المفروق فهو فَعْلٌ نحوولات من مفعولات » .

السبب المفروق (الذى شاعت تسميته بالسبب الثقيل) والوتدان يخرجون عن التوافق مع التكوين اللغوى ، أو بمعنى ادق الوحدات الصغرى فى اللغة أى المقاطع . وهذا يجعلنا ندرك أن الوحدات العروضية الصغرى ليست وحدات لغوية صغرى ، وإنما دخلتها الصناعة العروضية ، مما يطرح السؤال من اين أنت وعلى أى أساس وضعت ؟

هنا نبدأ فى تذكر الروافد العلمية التى ساهمت فى تكوين العروض ، وهى كما سبق القول ثلاثة : الشعر العروى والرياضيات والموسيقى بالإضافة الى التراث (العروضى) المدرك عند العرب القدماء .

نص الأخطش يوحى بأن الشعر هو الأساس و لأنه لا يكون جزء أقل من حرفين . . . الخ » ، غير أن الروايات التي أوردناها عن كيفية وضع الخليل للعروض تشير إلى أن هناك وحدات تولدت للخليل وهو يعمل لوضع العروض ، وربما كان بعضها مشيراً لانتباهه كي يضع هذا العروض ، من هذه الوحدات نعم ولا التي قيل أنه سمعها في طريقة التنعيم ، وطرفات الصفارين والتي تتكون من تن وتن وتتن ، وهي على علاقة بالموسيقى .

ولعلنا نلاحظ أن الوحدة نعم تساوى تنن وأن الوحدة (لا) تساوى (تن) ، والوحدتان الأوليان تساويان التوتد المجموع ، والثوان تساويان السبب الخفيف ، وكلاهما : التوتد المجموع والسبب الخفيف لا يمثلان الا وحدتين فقط من وحدات العروض الستة ، ويمكن القول أن الثالثة (أى الفاصلة الصغرى تساوى تتن) ثلاث متحركات وساكن (أى أنها جاءت من الموسيقى فمن أين أتت الوحدات الثلاث الأخرى ؟ ، بقى لنا مصدران الأول هو الشعر والثاني هو الرياضيات ومن المؤكد أن هذه الوحدات الثلاث قد وردت في الشعر غير أن الشعر - بالطبع - لم يمددها كوحدة ، لأنها وردت ضمن سياق الأبيات ، والذي قسم هذا السياق واستخرج الوحدات هو الخليل نفسه ، وهذا يطرح الرياضيات أساساً للتقسيم إلى وحدات .

ونحن حين نتحدث عن الرياضيات هنا ، فإما نتحدث بالتحديد عن نظرية التبادل والتوافق التي كانت معروفة في عصر الخليل جيداً^(٢٣) ، بدليل أنه أقام على أساس منها كتابه العين ، وهي النظرية التي تقوم على حساب كل احتمالات التبدل في المكونات الأساسية للوحدة ، فإذا كانت الحروف لا تعدو أن تكون حرفين : متحرك وساكن ، فإما أن يتكرر كل منهما عددا لا متناهياً من المرات أو يجتمعان معا ، وهذا ينتج العدد التالي من الاحتمالات : (وسوف نستخدم هنا الرموز العروضية الحديثة) (/ للمتحرك و ٥ للساكن) :

٥/	١	-
/٥	٢	-
٥//	٣	-
٥//	٣	-
/٥/	٤	-
//٥	٥	-
٥٥/	٦	-
/٥٥	٧	-
٥/٥	٨	-

٥///	٩	-
//٥/	١٠	
/٥//	١١	
///٥	١٢	
/٥٥٥	١٣	
٥/٥٥	١٤	
٥٥/٥	١٥	
٥٥٥/	١٦	
/٥٥٥٥	١٧	-
٥٥٥/٥	١٨	
٥٥/٥٥	١٩	
٥/٥٥٥	٢٠	
/٥٥٥٥	٢١	
٥////	٢٢	-
///٥/	٢٣	
//٥//	٢٤	
/٥///	٢٥	
.....////٥	٢٦	الخ .

يتيح لدينا أذن عدد لا نهائي من الاحتمالات لاجتماع الحركة - والساكن مرة ومرتين وثلاث مرات واربع مرات . . . الخ ، ونحن نفترض هنا أن الخليل قد أجرى هذه العملية ، وبعد ذلك عرضها على ما هو متحقق أو ممكن في الشعر العربي وما وجدته منها فيه ابقاه وسماه (١ ، ٣ ، ٤ ، ٩ ، ٢٢) وما لم يجده أهمله ، وأضاف إلى هذه امكانيات توالي الحرف الواحد عددا من المرات ، فلما كان الساكن لا يتكرر في وسط الكلام فقد أهمله واخذ من امكانيات توالي المتحرك (السبب الثقيل //) رغم انه يعرف أنه يمكن أن يتوالى اربع متحركات أو حتى خمسة وان كان مكروها ولكنه ورد .

مما سبق نستنتج أن الخليل قد عرض احتمالات اجتماع الحروف وعرضها على الشعر العربي ، غير أنه من المهم هنا أن نؤكد أن هذه العملية لم يكن تلقائية تماما وإنما ضبطتها بعض الضوابط ، ومن هذه الضوابط : ادراك الخليل لحدود التوالى في اللغة العربية .

فقد كان يعرف أنه - مثلا - لا يجوز بدء الكلام بساكن أو اجتماع ساكنين في وسط

الكلام . ومن هنا فقد نفى كل الاحتمالات التي تتحقق فيها هذه الحالات ، كما هو في الاحتمالات (٢ ، ٥ ، ٧ ، ٨ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٤ ، ١٥ ، ١٦ ، ١٧ ، ١٨ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٢٦) ، وبالإضافة إلى ذلك نلاحظ أن الخليل قد نفى الاحتمال رقم (٦) رغم أنه ورد كثيرا في الشعر العربي ، حيث يلتقى الساكنان عند الوقف .

كذلك كان الخليل يعرف أن العرب قد كرهوا أو استقلوا توالي أكثر من اربع حركات فوقف بشأن احتمال تكرار الحرف الواحد (المتحرك) عند التكرار الثاني كما وقف بشأن احتمال اجتماع الحرفين عناء الاحتمال الرابع .

وهو يعرف كذلك أن العرب قد استساغوا نسبة معقولة ، بين المتحركات والسواكن لا تزيد فيها السواكن عن ثلث مجموع الحروف فاستبعد الاحتمالات التي تخل بهذه النسبة .

ومن الضوابط الأخرى التي حكمت الخليل هي ادراكه أنه يصنع علما ، ومن ثم فإن عليه بالاعتصام والتجريد والتفعيد ، أى تقليل الوحدات الصغرى قدر الامكان ، وأن يتحقق فيها شرط الوحدة أى التي لا تنقسم الى غيرها ، ومن هنا فقد استبعد الاحتمالات (٥ ، ١٠ ، ١١ ، ٢٣ ، ٢٤ ، ٢٥) ، ومع ذلك فإننا نراه قد قبل من الوحدات ما يمكن أن ينقسم ، ففصيا عدا السبب الخفيف ، فإن بقية الوحدات تنقسم إلى أصغر منها هذا اذا انطلقنا من الأساس الكمي المقطعى الذى اعطانا إياه الأخفش ، اما اذا اعتبرنا الأساس الرياضى الذى بنى عليه الخليل ، فاننا فى هذه الحالة ، نعتبر أن السبين والتدين وحدات حقيقية . أما الفاصلتان ، فإنها زائدتان لأنها يمكن أن تنحلا إلى وحدات أصغر (الفاصلة الصغرى تساوى سبب ثقيل وسبب خفيف ، والفاصلة الكبرى تساوى سبب ثقيل ووتد مجموع) ، ولعل هذا هو السبب الذى جعل الأخفش ، وغيره من العروضيين يتجاهلونهما .

إن التحليل السابق يشير إلى أن الفرض الرياضى قد حكم الخليل اكثر من الأساس اللغوى أو الموسيقى أو الشعرى ، لأنه أقام وحداته على أساس غير لغوى (مقطعى) وأضاف إلى الوحدات العروضية القديمة أو الموسيقية وحدات أخرى ، واهمل وحدات هي موجودة بوضوح فى الشعر العربى (مثل / ٥٥) وهى التي ذكرها حازم القرطاجنى فيما بعد باسم السبب المتوالى^(٢٤) ، وفى المقابل أثبت وحدات لا ينطبق عليها مفهوم الوحدة ، (حتى فى اطار فرضه) ووحدات أخرى نادرة فى الشعر العربى ، بل يشكك الكثيرون فى وجودهما اصلا ، مثل الوتد المفروق .

٤ - التفعيلات

يكشف تكوين التفعيلات تحكم مبدأ التوافق والتبادل أكثر مما سبق ، فهذه التفعيلات تقوم على اساس احتمالات اجتماع الوحدات الصغرى عبر التقديم والتأخير .

— فالسبب الخفيف والوند المجموع يجتمعان مرة والأول سابق فنتج تفعيلة فاعلن ، ومرة وللثاني سابق فنتج تفعيلة فعولن .

— وقد يجتمعان مرتين فيأتیان على الاحتمالات التالية :

فأ فاعلن	وتساوى مستفعلن
فا علن فا	وتساوى فاعلاتن
علن فا فا	وتساوى مفاعلين
علن علن فا	ولم ترد عند الخليل ، وأن وردت عند حازم
علن فاعلن	ولم ترد عند الخليل
فاعلن علن	ولم ترد عند الخليل

— وتجتمع الفاصلة الصغرى مع الوند المجموع (كما يمكن أن تجتمع مع غيره مثل السبب الخفيف أو السبب الثقيل) هذا اذا سلمنا مع الخليل بأنها بذاتها وحدة ، أو الفاصلة الكبرى أو الوند المجموع ، وكل هذا لم يأت به الخليل (فيما أن تسبق فنتج تفعيلة متفاعلن ، وأما أن يسبق فنتج تفعيلة مفاعلتن .

— ويجتمع السبب الخفيف مع الوند المجموع مرة (وهذا لا يرد عند الخليل ، ومرتين فنتج الاحتمالات التالية :

فاع لاتن	وتساوى مستفعلن
لا فاع تن	وتساوى مفعولات .
لاتن فاع	ولا ترد عند الخليل
فاع فاع لا	ولا ترد عند الخليل
فاع لا فاع	ولا ترد عند الخليل
لا فاع فا	ولا ترد عند الخليل

من هذه الاحتمالات الكثيرة يختار الخليل عشرا على أساس أنها هي التي وردت في اشعار العرب ، وهي : فاعلن ، فعولن ، مستفعلن ، مفاعلين ، فاعلاتن ، متفاعلن ، مفاعلتن ، مستفعلن ، فاع لاتن ، مفعولات .

ولقد سبق أن رأينا في نص الأخفش - اقدم ما وصلنا من كتب العروض - الاعتراف

بالتود المرفوق وتفعيلة مفعولات ، مما يعنى أن وحدة التود المرفوق وحدة أصيلة في تأسيس العروض العربى ، ومع ذلك ، فإننا نجد نصوصا متأخرة تشكك في بعض التفعيلات التى تتضمنها هذه الوحدة ، ومن هذه النصوص قول الخطيب التبريزى (ت ٥٠٢ هـ) : « والأمثلة التى تقطع بها الشعر ثمانية : اثنان خماسيان وهما فاعلون ، فاعلن ، وست سباعية وهن : مفاعيلن ، فاعلاتن ، مستفعلن ، مفاعلن ، متفاعلن ، مفعولات ، وما جاء بعد هذا فهو زحاف له أو فرع عليه »^(٢٥) ، وعند ابن رشيق نجد أن كثيرا من العروضيين قد استحسنا ان يجعلوا الأجزاء العشرة ثمانية في اللفظ وعشرة في الحكم^(٢٦) .

في هذه النصوص تشكيك في وجود تفعيلتى مستفع لن ، وفاع لاتن ، ذواق التود المرفوق . ولكنها تثبت مفعولات ذات التود المرفوق . غير أن هناك نصوصا اخرى تنكر مفعولات أيضا كما هو الحال عند الجواهرى وحازم القرطاجنى ، ولكن هذه النصوص لا تنكر التود المرفوق ذاته ، فالجواهرى ينكر مفعولات لأنه جزء « منقول من (مستفعلن) مرفوق التود »^(٢٧) وحازم ينكره لأنه يرفض « مجيء التود المرفوق أو السبب الثقيل في آخر التفعيلة »^(٢٨) .

ومع ذلك فإننا نجد من المحدثين من ينكر وجود التود المرفوق أصلا ، ويعتبر أن الخليل قد اخترعه هو والسبب الثقيل « ردا منه على مخالفة التركيب الطبيعى لهذه البحور لشروطه الوزنى المركزى الذى يبدو أنه استقاه من تركيب عدد من البحور الرئيسية في الشعر العربى بينها الطويل والبسيط »^(٢٩) ، كذلك يذهب آخرون الى أنه « لا فرق بين مستفعلن ذات التود المجموع وبين مستفع لن ذات التود المرفوق عندما نحللها صوتيا »^(٣٠) .

ولا شك أن لوجهة نظر المحدثين هذه بعض الصحة ، نظرا مجموعة من الحقائق التالية :

١ - أنه لا فارق - على المستوى الكمى بين التود المجموع وبين التود المرفوق مجردين ، فالأول يتكون من مقطع قصير ومقطع طويل والثانى يتكون من مقطع طويل ثم مقطع قصير ، أى أن الفارق ليس في الكم وإنما في ترتيب المقاطع ، وهذا الفارق وأن كان هاما فهو لا يؤثر تأثيرا فعليا في حالة دخول التود في سياق يندمج فيه ، إذ في هذه الحالة يصبح التكوين المقطعى واحداً في مستفعلن ومستفع لن (--ب-) وفي فاع لاتن وفاعلاتن (-ب-) . ولا يبقى متميزا سوى تفعيلة مفعولات حيث يظل تركيبها المقطعى مختلفا عن مثلتها ذات التود المجموع والتي يمكن أن تكون مستفعلن الأولى (---ب) والثانية (--ب-) .

ومن ثم فإن التفرقة في حالتى مستفع لن وفاع لاتن تبدوا تفرقة مصطنعة ، وهذا

ما يكشف عنه نص لواحد من أنصار الوند المجموع هو السيد محمد الدمهورى ، الذى يقول فيه تعليقا على النص الذى يشرحه « ووجه ما قاله المصنف أن مستغلن له حالتان وفاعلاتن كذلك ، لأن الأول تارة يكون مركبا من سببين خفيفين بينهما وتد مجموع كما فى غير بحرى الخفيف والمجث ، وترة يكون مركبا من سببين خفيفين بينهما وتد مفروق كما فيها . . . والثانى تارة يكون مركبا من تد مجموع بين سببين خفيفين ، كما فى غير بحر المضارع وتارة يكون مركبا من تد مفروق ثم سببين خفيفين كما فى هذا البحر . . . وعلى كل حال اللفظ واحد والحكم مختلف لتفارقهما من جهة أن مستغلن الوند المجموع يجوز طيه بخلاف مفروقه ، وفاعلاتن المجموع الوند يجوز خبئه بخلاف مفروقه ، الى غير ذلك من الأحكام الآتية المختصة بالأسباب والمختصة بالأوتاد ، وما قاله المصنف من أنها ثمانية لفظا غير ظاهر ، فإنها عشرة لفظا أيضا إذ يجب صناعة على قارىء التفاعيل أن يقف وقفة لطيفة على آخر الوند المفروق ليعلم السامع من أول الأمر أن هذا الجزء هو ذو الوند المفروق ، بخلاف ذى الوند المجموع فلا يقف اثناء النطق به ليعلم السامع أنه ذو الوند المجموع » (٣١) .

ففى هذا النص يتميز الوند المفروق عن الوند المجموع بخاصتين : الأولى متعلقة بأحكام الزحافات والعلل التى تصيب التفاعيل التى يدخلها كل منها ، وهى احكام ، كما سنرى ، وضعها العروضيون ، كما انها لا تحدث - حسب اقوالهم الأساسية فى الأوتاد وإنما تحدث فى الأسباب ، وبموامل أخرى خاصة بالعلاقة بين المتحركات والسواكن كما سنرى فيما بعد ، أما الخاصية الأخرى التى يتميز بها الوند المفروق ، وهى ما تمهنا هنا هى الصناعة أو القصد الذى ينبغى أن يمارسه قارىء التفاعيل ، فيقف وقفة لطيفة على آخر الوند المفروق ، وهذه الوقفة اللطيفة ، هى ما جعلها باحث معاصر اساسا للتمايز ، حين قال : « الفرق واضح بين فرق الوند وجمعه ، لان التمايز بينها آت عن طريق السكنة والنبرة ، إذ هى مع فرق الوند اطول منها فى جمعه » (٣٢) .

ونحن نوافق على التمايز بالسكنة حيث تقترب من مصطلح الوقفة اللطيفة ، وهى أمر مقصود يتعلق بالقارىء ، وليس بالتكوين الفعلى للوند ، أما النبرة فلا نوافق عليها لانها أمر يخص التكوين المقطعى للوحدة اللفظية ، وليست مباحة للقارىء دون ضوابط . وعلى هذا الأساس ، فإننا اذا قارنا بين نبر الوندتين ، حسب قواعد النبر المتفق عليها كما سيرد فيما بعد - وجدنا ان النبر يقع فى الوند المجموع (ب -) على المقطع الأول ، وكذلك الأمر بالنسبة للوند المفروق (ب -) ومن هنا ينتفى التمايز على اساس النبر (٣٣) ، ويبقى التمايز مقصودا اليه من قبل القارىء (أو العروضى) .

٢ - أن مناقشة مصداقية هذه الوحدة - أو غيرها من الوحدات - لا ينبغي أن يظل في إطار النسق العروضي ، وإنما ينبغي أن تعالج أساسا من خلال الواقع الشعري ، الذي نفترض أن العروض قد راعاه - على الأقل - عند التأسيس . .

فإذا كانت وحدة الوند المفروق قد دخلت عند العروضيين في ستة أوزان هي المضارع والمقتضب والخفيف والسريع والمنسرح والمجتث ، فإننا نجد لدى الكثيرين من العروضيين انفسهم تشكيكا في وجود اثنين منها بوضوح في الشعر العربي ، فثمة رواية عن الأخفش انه « أنكر أن يكون المضارع والمقتضب من شعر العرب ، وزعم أنه لم يُسمع منهم شيء منها ، قلت وهو محجوج بنقل الخليل . وقال الزجاج هما قليلان حتى أنه لا يوجد منها قصيدة لعربي ، وإنما يروى من كل واحد منها البيت والبيتان » (٣٤) .

ورغم أن كتاب الأخفش لا يؤكد هذه الرواية ، فإنه لا ينافيها تماما ، فهو يقول مثلا « وأما المضارع والمقتضب فكانت فيهما المراقبة لأنهما شعران قلا فقل الحذف فيهما ، وإنما يحذفون عما يكثر في كلامهم » ويزيد أيضا بشأن وزن ثالث هو المجتث فيقول « ولم يراقبوا في المجتث وإن كان قليلا » (٣٥) .

وقال التبريزي « ولم يسمع المضارع من العرب ، ولم يجيء منه شعر معروف وقد قال الخليل : وأجازوه » (٣٦) ، وقال أيضا « ولم يعرف غيره (أي الشاهد) شيء من المقتضب على زعمه (أي الخليل) » (٣٧) .

تبقى بعد ذلك ثلاثة بحور تسلم من التشكيك هي السريع والمنسرح والخفيف فإذا أخذنا هذه البحور ورأينا حجم وجود الوند المفروق فيها لوجدناه قليلا ، فالسريع الذي اصله في الدائرة (مستعلن مستعلن مفعولات) يرد عروضه وضربه دائما فاعلن أو فعلن . والخفيف الذي يتكون من (فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن) يحسن فيه الحبن لتأني مستفع لن متعلن ، ورغم أن الوند المجموع لم يتأثر هو نفسه تأثرا مباشرا ، إلا أن تكوين التفعيلة يصبح وتدين مجموعين ما لم نتعمد « الوقفة اللطيفة » . أما في حالة جزء الخفيف فإن الوند المفروق يتأثر حتى ليتحول أحيانا إلى سبب خفيف (كما فعل أبو العتاهية) ، ويذكر إبراهيم أنيس أنه لم ير إلا بيتا واحدا من مجزوء الخفيف سلمت عروضه (٣٨) .

ويبقى المنسرح وفيه نجد شاهدا غير منسوب (٣٩) للعروض التامة ترد فيه مفعولات فعلا ، أما العروض المجزوءة فإن مفعولات فيها تحولت إلى مفعولات القابلة لأكثر من تفسير غير (وقف) الوند المفروق .

ونخلص من هذا أن الوند المفروق موجود بقلّة ، في هذه الأوزان ، فإذا أضفنا إلى هذه القلة احتمالات وضع العروضيين للشواهد ، زادت نسبة الشك في حقيقة وجوده إلى

الدرجة التي تجعله وحدة أساسية من وحدات العروض العربى ، ولتأكيد هذه النتيجة رقميا قمنا برصد الشواهد التي اوردها ابن جنى في كتابه العروض للاوزان الستة ذات الوند المرفوق^(٤٠) فكانت النتيجة كالتالى :

الوزن	عدد الشواهد	الشواهد التي سلم فيها الوند المرفوق من الزحاف	الشواهد التي لم يسلم فيها الوند المرفوق
السريع	١٢	-	١٢
المنسرح	٧	١	٦
الخفيف	١٠	٥	٥
المضارع	٤	٣,٥	٥,٥
المقتضب	٢	-	٢
المجتث	٣	١	٢
الجملة	٣٨	١٠,٥	٢٧,٥

ملاحظات :

١ - الرقم ٥, - يعنى الشطرة .

٢ - اعتبرنا أن سلامة الوند المرفوق تتعلق بمجمل وضعه فى التفعيلة ، بحيث اذا نقصت أو سكن أى جزء منها (بسبب الزحاف ، أو زيد عليها بفعل العلل) اثر هذا على تشكيل التفعيلة ولم يعد للوند المرفوق فيها وجود ظاهر أو مؤثر .

ومن الجدول السابق نستنتج أن عدد الشواهد التي ورد فيها الوند المرفوق سالما واضحا مؤثرا لا يتجاوز عشرة ابيات فإذا راعينا أنها جميعا فيما عدا أربع ابيات من الخفيف غير منسوية ، أصبح الشك واضحا لاليس فيه . وعليه نتصور أن التفعيلات الأساسية سبع هى التي تتكون من الوحدات الصغرى التي لا لبس فيها السبب الخفيف والسبب الثقيل والوند المجموع ، واما الفاصلتان فانها ينحلان الى أسباب واوتاد كما سبق القول .

الهوامش

- (١) تمام حسان (دكتور) : الأصول دراسة ابيستمولوجية للفكر اللغوي عند العرب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٢ ص ١١ .
- (٢) ابن الطيب الشرفي ص ٢٤ نقلا عن تمام حسان المرجع لسابق .
- (٣) تمام حسان : نفس المرجع والصفحة .
- (٤) نفسه ص ٥٦ .
- (٥) ابن خلكان : وفيات الاعيان ١٥/٢ نقلا عن محمد حسن آل ياسين ، مقدمة تحقيق كتاب الصحاح بن عباد (الاقتناع في العروض وتخريج القوافي ، المكتبة العلمية بغداد ١٩٦٠ ، ص ٥٠ .
- (٦) ابن خلكان : وفيات الاعيان ، وانباء ابناء الزمان ، تحقيق احسان عباس ، دار الثقافة ، بيروت ، دت ، مج ٢ ص ٢٤٤-٢٤٨ .
- (٧) ابراهيم أنيس : موسيقى الشعر ، مكتبة الانجلو المصرية ط ٣ ، ١٩٦٥ ص ٤٩ .
- (٨) المرجع نفسه والصفحة نفسها .
- (٩) ابن فارس : الصحاحي ص ٩-١٠ نقلا عن يوسف حسين بكار : بناء القصيدة العربية عند النقاد القداماء رسالة دكتوراه ، كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، ص ٥٥ .
- (١٠) الأخفش : كتاب القوافي ، مرجع سابق ص ٦٨ .
- (١١) ابوبكر محمد التضاعي : الحتام المفضوض عن خلاصة علم العروض ، عن العلمى ص ٣٧ ، وفي الصفحة نفسها الرواية الأخرى وتبدو أكثر احكاما .
- (١٢) كتاب العروض للأخفش : تحقيق ودراسة سيد البحرأوى ومراجعته محمود عل مكى مجلة فصول ،^٤ الهيئة المصرية العامة للكتاب ، يناير ، فبراير ، مارس ١٩٨٦ ص ١٤٣ .
- (١٣) نفس المرجع والصفحة .
- (١٤) نفسه ص ١٣٦ .
- (١٥) نفسه ص ١٤٣ .
- (١٦) نفسه ص ١٤٢ .
- (١٧) نفس المرجع والصفحة .
- (١٨) نفسه ص ١٤٣ .
- (١٩) نقلا عن محمد العلمى : العروض والقافية ، دراسة في التأسيس والاستدراك ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، ١٩٨٣ ، ص ٦٩ .
- (٢٠) كتاب العروض للأخفش ص ١٤٢ ، ١٤٣ .
- (٢١) هناك نص دقيق وواضح في هذا السياق للفارابي في كتابه الموسيقى الكبير ، يقول فيه : « وكل حرف

- غير مصوت اتبع بمصوت قصير قرن به ، فإنه يسمى « المقطع القصير » والعرب يسمونه الحرف المتحرك من قبل أنهم يسمون المصوتان القصيرة حركات ، وكل حرف لم يتبع بمصوت أصلاً وهو يمكن أن يقرن به فإنهم يسمونه الساكن ، وكل حرف غير مصوت قرن به مصوت طويل فإتانا نسميه المقطع الطويل « نقلا عن محمد عامر احمد : الدوائر العروضية ، رسالة ماجستير ، دار العلوم ، جامعة القاهرة ، ١٩٧٤ ص ٢٢٩ .
- وثمة إشارة الى معرفة ابن جنى بالمقطع بل والنبر والتنغيم في مقالة الدكتور مجاهد عبد الرحمن : « الدلالة الصوتية والدلالة الصرفية عند ابن جنى » مجلة الفكر العربي ، بيروت ع ٢٦ ، مارس ١٩٨٢ .
- (٢٢) كتاب العروض للأخفش ص ١٤٣ .
- (٢٣) راجع رشدى راشد : تاريخ الرياضيات العربية بين الجبر والحساب ترجمة د . حسين زين الدين . مركز دراسات الوحدة العربية بيروت ١٩٨٩ ص ٢٩٣ - ٣٩٨ .
- (٢٤) حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة دار الكتب الشرقية ، تونس ١٩٦٦ ص ٢٣٦ .
- (٢٥) الخطيب التبريزى : الكافي في العروض والقوافى ، تحقيق الحسانى حسن عبد الله مكتبة الخانجى ، القاهرة ، دت ص ١٩ .
- (٢٦) ابن رشيق : العمدة ، تحقيق محمد محى الدين عبد الحميد ، مطبعة السعادة بمصر ١٩٥٥ ج ١ .
- (٢٧) محمد العلمى : العروض والقافية ، مرجع سابق ص ٢٤١ .
- (٢٨) حازم القرطاجنى : المنهاج ص ٢٣٤ ، ٢٣٦ .
- (٢٩) كمال ابويدب (دكتور) : في البنية الإيقاعية للشعر العربى نحو بديل جلدري لعروض الخليل ، دار العلم للملايين ، بيروت ط ١ ١٩٧٤ ص ٤٦٨ .
- (٣٠) ابراهيم انيس : موسيقى الشعر ط ٣ مكتبة الانجلو المصرية القاهرة ١٩٧٥ ص ١٥٢ .
- (٣١) السيد محمد الدمهورى : الحاشية الكبرى على متن الكافي في علم العروض والقوافى ، نشر السيد محمد عبد الواحد بك الطويل واخيه بمصر ط ١ ١٣٢٣ هـ ص ٢٢ .
- (٣٢) احمد محمد عبد العزيز كشك : الزحافات والعلل في عروض الشعر العربى دراسة وتقويم ، رسالة دكتوراه بدار العلوم ، جامعة القاهرة ١٩٧٨ ص ٢٥٥ .
- (٣٣) ولقد اجرينا تجربة على شواهد الأوزان التى يرد فيها الوند المرفوق في حاشية الدمهورى ، فقد وضعنا النبر المعتاد لغويا على هذه الشواهد فأتضح لنا أن ثلاثة عشر شاهدا من الشواهد الثمان عشرة قد سلم فيها الوند المرفوق من الزحاف وأن عشرة من هذه الثلاثة عشر قد وقع فيها النبر على المقطع الطويل من الوند (- ب) واثنان فقط وقع فيها النبر على المقطع القصير (- ب) مما يعنى أن التكوين اللغوى للشواهد نفسها يؤكد النتيجة المذكورة في المتن ، وهى أن النبر يقع غالبا على المقطع الأول وليس الأخير من الوند المرفوق، ومن تم فإن تميزه عن الوند المجموع بوقفة لطيفة أو نبر على آخره ليس الا اصطناعا من قبل العروضى أو القارىء راجع شواهد الدمهورى التى اجرينا عليها التجربة في الصفحات ٥٥ - ٦٤ .
- (٣٤) نقلا عن الدمهورى : مرجع سابق ص ٦١ .
- (٣٥) كتاب العروض للأخفش : مرجع سابق ص ١٥٥ .
- (٣٦) التبريزى : مرجع سابق ص ١١٧ .
- (٣٧) نفسه ص ١٢١ .
- (٣٨) ابراهيم انيس : موسيقى الشعر ص ١٢٣ .

- (٣٩) راجع : ابن جنى (ابو الفتح عثمان) : كتاب العروض ، تحقيق حسن شاذلى فرهود (دكتور)
بيروت ١٩٧٢ ، ص ٨٢ .
- (٤٠) راجع هذه الشواهد فى المرجع السابق فى الصفحات ٧٦ - ٩٧ .

الفصل الثاني :

الاوزان

تتكون الاوزان الستة عشر من تكرار منتظم لتفعية أو أكثر من التفعيلات التي سبق أن رصدناها ، طبقا لاحتمالات التكرار والاجتماع المختلفة للتفعيلات ، وذلك تبعا لواحدة من الطرق الخمسة التالية :

الأولى : هي أن تتكرر التفعيلة بذاتها ثمان مرات أو ست ، ويتبع لنا منها ثمانية اوزان هي :

وهما معا يكونان دائرة المتسق .	المتقارب	—	8 ×	١ - فاعلن
	المتدارك	—	8 ×	٢ - فاعلن
وهي ثلاثة اوزان تكون دائرة المجتلب	الرجز	—	6 ×	٣ - مستفعلن
	الرمل	—	6 ×	٤ - فاعلاتن
	الهزج	—	6 ×	٥ - مفاعيلن
وهما ينتميان إلى دائرة المؤ تلف	الكامل	—	6 ×	٦ - مفاعلن
	الوافر	—	×	٧ - مفاعلتن

الثانية :

هي أن تتكرر التفعيلة مع تفعيلة اخرى اربع مرات لكل في البيت ، ويتنج لنا منها

ثلاثة أوزان هي :

وهي تكون دائرة المختلف	}	٤ ×	فعولن مفاعيلن	٨ - الطويل :
		٤ ×	مستفعلن فاعلن	٩ - البسيط :
		٤ ×	فاعلاتن فاعلن	١٠ - المديد :

الثالثة

هي أن تتكرر تفعيلة مع أخرى بحيث تكون الثانية مرة واحدة وسط مرتين للتفعيلة الاولى ، وذلك في كل شطر ، وبهذه الطريقة ترد ثلاثة أوزان :

- ١١ - الخفيف : فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن ٢ ×
 - ١٢ - المضارع : مفاعيلن فاعلاتن مفاعيلن ٢ ×
 - ١٣ - المنسرح : مستفعلن مفعولات مستفعلن ٢ ×
- الرابعة :

ان تتكرر تفعيلة مرة تعقبها اخرى مرتين في كل شطر ونها يتنج وزنان :

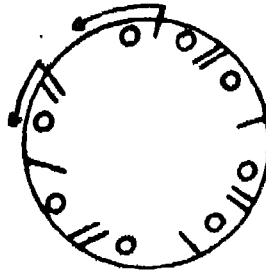
- ١٤ - المقتضب : مفعولات مستفعلن مستفعلن ٢ ×
 - ١٥ - المجتث : مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن ٢ ×
- الخامسة :

ان تتكرر تفعيلة مرتين تعقبها اخرى مرة واحدة في كل شطر ومنها يرد وزن واحد هو :

- ١٦ - السريع : مستفعلن مستفعلن مفعولات ٢ ×
- وهذه الأوزان الستة الاخيرة تنتمي إلى دائرة المشتبه .

ولقد حرصنا على الاشارة أمام كل مجموعة من الأوزان إلى الدائرة التي تنتمي لها لنؤكد الفكرة التي سبق ان رصدناها ، وهي الاعتماد على مبدأ التباديل والتوافيق ، فهو مبدأ أكثر ما يكون وضوحا في مسألة فك الأوزان أو البحور مكن الدوائر ، وهذا مثال يوضح ذلك

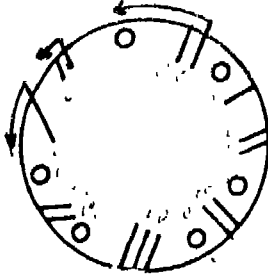
دائرة المفق



وهي دائرة تتكون من علاقة ثنائية بسيطة بين السبب الخفيف والوئد المجموع ، وبالتالي فإن اجتماعهما مرة واحدة لا ينتج سوى احتمالين : فاعلن وتكرارها أربع مرات على محيط الدائرة ينتج المتدارك ، وفعالن التي ينتج تكرارها على نفس المحيط وزن المتقارب . وهكذا إذا بدأنا من السبب الخفيف وسرنا في اتجاه الساعة نتج لنا : فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن ، وإذا بدأنا من الوئد المجموع وسرنا في نفس الاتجاه نتج لنا فعالن فعالن فعالن فعالن .

وهذا مثال آخر يوضح كيف أن الخليل قد حكم مبدأ التوافق والتبديل ثم عرضه على الشعر العربي فما وجدته متحققا (ولو بتعسف كما رأينا وسنرى) اسماه وابقاه وما لم يجده اعتبره مهملا :

دائرة المؤلف



فالدائرة تتكون من اجتماع الوئد المجموع مع السبب الثقيل ثم السبب الخفيف فاذا بدأنا بالوئد المجموع نتج لنا وزن الوافر : مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن ، أما إذا بدأنا بالسبب الثقيل فقد نتج لنا وزن الكامل متفاعلتن متفاعلتن متفاعلتن ، إما إذا بدأنا بالسبب الخفيف ينتج لدينا تفعيلة فاعلاتك فاعلاتك فاعلاتك ، وهي كما نرى تفعيلة لا تدخل ضمن تفعيلات الخليل ، ولذلك اعتبرها وزنا مهملا سماه المتوفر .

وهذا المثال يسمح لنا بعد أن أكتمل أمامنا الهيكل العام للعروض العربي أن نتأمل مرة أخرى في كيفية صنع العروض ، إذ تبدو لنا فكرة الدوائر مهيمنة هيمنة أساسية في هذا التكوين ، ولكننا نتصور ان هذه الهيمنة لم تأت قبل أن تتكشف الوحدات الصغرى التي تكونت منها الدوائر .

ولقد سبق أن رأينا ان المتحرك والساكن قد نتجا عن التكوين الطبيعي للغة العربية ، وان الوحدات الصغرى (الأسباب والاولاد والفواصل) قد نتجت عن تداخل التكوين

اللغوى الطبيعي والتقاليد العروضية عند العرب القدماء والموسيقى والرياضة ، أما في الأوزان والدوائر ، فيبدو لنا أن الحكم الأساس كان لنظرية التبادل والتوافق الرياضية . والدليل الواضح على ذلك ، هو أن الدائرة هي الأصل الذى يقاس عليه دائما ، فما يتوافق معه وأن كان بالتأويل والتعديل (عبر الزحافات والعلل) أو حتى بالتعسف أجيز ، وما لم يقبل التوافق رفض ، كذلك فإن الدائرة — دائما — أكبر من الشعر ، ومن ثم فقد يكون فيها أوزان لم تقل فيها العرب ، ومن ثم فهي أوزان مهملة .

لعل مثال الدائرتين اللتين قدمناهما يكسب عن هذا المنهج ، ففى الدائرة الثانية ، وجد الخليل وزنين مستعملين ووزنا مهملا ، ومن الوزنين المستعملين وزن سماه الوافر ، وهو دائريا يتكون من تكرار مفاعلتين ثلاث مرات فى الشطرة ، ولكن ما جاء فى الشعر العربى كان مختلفا ، إذ ثمة وزن يتكون من (مفاعلتين مفاعلتين فعولن) ولذلك كان على الخليل أن يعتبر أن وزنه الدائرى هو الأصل ، وأن ما جاء بالشعر العربى فرع عليه وسمى المخالفة (التى أقى بها الشعر) زحافا أو علة كما سنرى فيما بعد .

ومثال الدائرة الأولى (المتفق) أكثر خطورة ، لأنه يكشف أنه حتى إذا وجد شعر (ولو قليل) متوافق مع الأصل الدائرى كما هو الحال مع الوزن الثانى فى الدائرة (المتدارك) . فانه يمكن أن يرفض ويعتبر الوزن مهملا إذا لم يستسغه الخليل (١) . ، وهى قضية سنتوقف عندها طويلا بعد أن نتعرف على الأوزان المختلفة وما أجازها فيها العروضيون من زحافات وعلل وعلى المبادئ التى حكمتهم فى هذا الجواز .

وفى هذا الفصل سنعرض للأوزان الستة عشر التى أقرها أغلب العروضيين ، ولا يعنى هنا اقرارنا لها جميعا ، وإلا لما ناقشنا من قبل مشكلة الوند المفروق ، والتفعيلات والأوزان المكونة منه ، ولكن حيث أننا اخلصنا من هذه المناقشة إلى وجود التفعيلات السبعة ، وأن ما بقى من العشرة يمكن أن يرد إليها ، فإننا لا نستطيع تجاهل الأوزان التى كونت دائرة المشتبه وأن كان لنا رأى فى تكوين كل منها انطلاقا من الواقع الشعرى كما سبق أن اوضحنا .

ولسوف نتجهج منهجا موجزا فى عرض كل وزن من الأوزان يتضمن :

— تكوينه الاصلى فى الدائرة الخليلية .

— الزحافات والعلل الجائرة فيه .

— أهم الصفات التى أعطاهها له العروضيون والنقاد : القدماء والمحدثون ، بهدف التعرف على ما يمكن أن نسميه الدائقة العربية كما تبدت فى انطباعات النقاد عن الأوزان ، مع ملاحظة أننا من حيث المبدأ لا نقر أى خصائص تعطى للوزن لأن الوزن ليس الا مجرد هيكل نظرى لا يتحقق بذاته فى الواقع الشعرى ، كما أنه يتغير بفعل الزحاف والعلل . ومع ذلك فهناك بعض الخصائص الموضوعية القائمة فى تكوين الوزن المقطعى يمكن أن تساعد فى

ادراك الخصائص الابقاعية للقصائد الموزونة بهذا الوزن ، ضمن خصائص أخرى
سندرسها في القسم الثامن من هذا الكتاب .

١ - وزن المتقارب

يتكون من	فعولن	فعولن	فعولن	فعولن	فعولن	فعولن	فعولن
يجوز فيه زحاف							
القبض بحسن	فعول						
وعلة الحرم في							
الابتداء	عولن						
والثرم	فعل						
والقصر							
والحذف							
الحذف مع القطع							
ويجوز فيه الجزء							
وفي هذه الحالة							
يحذف ويقطع							
كما ورد فيه							
الشطرنج والنهك							

قال ابن رشيق : وسماه الخليل متقاربا لتقارب أجزائه لأنها خماسية كلها لشبه بعضها ببعض^(٢) ، وقال التبريزي « المتقارب اوتاده بعضها من بعض لأنه يصل كل وتدين سبب واحد^(٣) » وقال عنه حازم « ان الكلام في المتقارب حسن الأطراد ، الا أنه من الأعرىض الساذجة ، المتكررة للأجزاء^(٤) »

وقال عنه عبد الله الطيب المجدوب^(٥) : نغماته من أيسر النغمات وأقل ما يقال فيه أنه بحر بسيط النغم مضطرد التفاعيل مناسب ، طبل الموسيقى ، أما القصير منه فهو قريب من الخيب في الخسة والدناءة ، وأما المجرؤ ففيه نغمة شهوانية . وهو حسب ابراهيم انيس في المرتبة الثالثة من الشبوع^(٦) ، وفي الجدول^(٧) نلاحظ أنه شغل نسبة عالية في العصر الجاهل (٧٩٪) ثم تراجع عنها طوال العهود الاسلامية (تراوح بين ١٩٪ ، ٤٪) ثم عاد إلى الإرتفاع في النسبة منذ الرومانسية العربية (شغل ٦٦٪) وما بعدها حيث نجده من أكثر البحور دورانا في الشعر الحر .

والوزن من حيث نسبة سرعته الافتراضية^(٨) يحتل الترتيب الثالث بين الأوزان ،

وما يصيبه من زحافات وعلل^(٩) ، يزيد من سرعته ولا يقلل منها لأنه ينقص ، وأن كان بعضها يسكن فهذا يبطئ الايقاع مما يجعل لكل قصيدة أو لكل بيت منه ايقاعا متميزا ومن أمثلته الحديثة قصيدة على محمود طه :

أخسى جاوز الظالمون المدى فحسق الجهاد وحسق الفدا

٢ - المتدارك

يتكون من فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن
 يشيع فيه زحاف الخبن فعلن
 كما يجوز في حشوه
 أيضا علة القطع
 أو التشعيث فعلن فعلن
 وفي العروض والضرب
 وعللة التذييل فاعلان
 وعللة الترفيل فاعلاتر
 ويجوز جزؤه وشعره
 ونهكه .
 ويسمى أيضا الخبب .

واعتبره المجنوب رتيا جدا ، ولا يصلح الا للحركة الراقصة المجنونة^(١٠) ، بينما يرا
 ابراهيم انيس^(١١) منسجم الموسيقى حسن الوقع في الاذان ولذا شاع في الزجل .
 وهو من حيث نسبة سرعته في المرتبة الثالثة وقد تزداد هذه السرعة في حالة الخبن وتقل في
 حالة التشعيث ، ولكنه يبقى وزنا سريعا على كل حال .
 والواضح أنه كان وزنا نادرا في الشعر العربي القديم اذ لا ترد له نسبة في الجداول ، وبدا
 الأهتمام به في العصر الحديث وازداد جدا في الشعر الحر .
 ومن قصائده المشهورة قصيدة الحصري القيروان :

يالسيل الصب متى غده أقيام الساعة موعده

وقصيدة شوقي :

مضناك جفاه مرقده . وبكاه ورحم عوده

وقصيدة أمل دنقل « مقابلة خاصة مع ابن نوح » .

٣ - الرجز

ويتكون من مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن
يجوز فيه زحاف الخبن بحسن متفعلن
والطى بصلاح مستفعلن
والخبل يقبح متفعلن
وعلة القطع مستفعلن
ويأتى تاما ومشطورا ومنهوكا . مستفعلن

وقد قال ابن رشيق : أن الخليل سماه رجزا « لاضطرابه كاضطراب قوائم الناقة عند القيام »^(١٢) ، وقيل أنه مشتق من حركة الإبل أى وقع اقدامها على الرمال وقيل أنه أقدم أوزان العرب لارتباطه بهذه الحركة ، وبالحداء المتوافق مع ايقاعها ، ومع ذلك فلا نجد مرويات كثيرة منه في العصر الجاهلى ، أما في العصر الأموى فقد زادت العناية به لدى « الرجاز » وفي الشعر التعليمى ، أما في العصر الحديث فقد تناقصت نسبته أولا ولكنه زاد زيادة ملحوظة مع الشعر الحر .

وقد يكون في ايقاع الرجز المتوازن بين الحركات والسكنات وحرية الزحافات فيه ما يجعله قريبا من ايقاع اللغة العادية ، وهذا ما جعله وزنا شعبيا وحبب فيه الشعراء المحدثون ، هذا بالاضافة إلى إمكانيات التجاوب بينه وبين الكامل من ناحية والمنسرح من ناحية أخرى .

ومن قصائده المشهورة المعاصرة « أنشودة المطر » لبدر شاكر السياب :

عينك غابتا نخيل ساعة السحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

٤ - الرمل

فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن	تكوينه
فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن	زحافاتہ : الخبن حسن
فاعلات	فاعلات	فاعلات	فاعلات	فاعلات	الكف صالح
فاعلات	فاعلات	فاعلات	فاعلات	فاعلات	والشكل قبيح
فاعلتن	فاعلتن	فاعلتن	فاعلتن	فاعلتن	ومن العلل : الحدف
فاعلات	فاعلات	فاعلات	فاعلات	فاعلات	القصر
فاعلاتان	فاعلاتان	فاعلاتان	فاعلاتان	فاعلاتان	التسيغ
					(في المجزوء)
					ويدخله التعاقب في
					السبين المتقابلين
					و يأتي تاما ومجزوا

قال ابن رشيقي أن الخليل سماه رملا « لأنه شبه برمل افسير لضم بعضه إلى بعض » (١٣) ويصفه الطيب المجذوب بأن في رنته نشوة وطرب وتفعيلاته مرنة ولذلك فقد كان وزنا شعبيا ، وقد استعمله أبو العتاهية في الزهديات وأبو نواس في الخمريات ثم في الموشحات ، وفيه منحوليا أي « هذا الضرب العاطفي الحزين من غير ما كآبة ، ومن غير ما وجع » تجعله صالحا للاغراض الترغمية الرقيقة وللتأمل الحزين (١٤) .

وهو وزن كان شائعا في العصر الجاهلي وحتى العصر العباسي الأول ، ولكنه قل في العصر العباسي الثاني ثم عاد للظهور مع الاحيائيين وخاصة على يد شوقي . أما مع الرومانسيين فقد زاد جدا ليشغل المرتبة الثانية وما زال وزنا مهما في الشعر الحر .

والتكوين المقطعي للوزن لا يجعله سريعا ، وإنما هو ابطأ البحور ، غير أن كثرة زحافاتہ تميل به إلى السرعة والانسباب .

ومن أشهر قصائده الحديثة الاطلاع لابراهيم ناجي : وقصيدة عمر بن ابي ربيعة الدالية ومطلعها :

ليت هذا أنجزتنا ما تعبد وشففت أنفسنا عما نجد

٥ - الهزج

أصله في الدائرة مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن
ولكنه لا يأتي إلا مجزؤا
ومن زحافات الكف حسن مفاعيلُ
والقبض قبيح مفاعلن
ومن العلل الخرم فاعيلن
والحذف

فعلن

قيل سمي هزجا « لتردد الصوت فيه » (١٥)

والكثيرون من العروضيين يجدون بينه وبين مجزؤ الوافر شبا لكثرة مجيء مفاعلتن معصوبة فتصبح مفاعلتن .

ويصفه المجذوب بحلاوة النغم واسترساله ، وأنه صالح للقصص الخفيف (١٦) ، ويقول ابراهيم انيس (١٧) أنه كان قليلا لدى الجاهليين ، وزاد مع العباسيين في عصور الغناء ، ثم زاد في المسرحيات الحديثة .

وهو من حيث تكوينه المقطعي أميل إلى البطء ، ولكن وجوب جزئه ونوع تفعيلاته التي تزيد فيها نسبة متحركاته الى سواكنه تقوده إلى السرعة .

ومن نماذجه القديمة قول طرفه :

عفا من آل ليل السهـ ب فالأصلاح فالغمر

ومن الحديث قصيدة على محمود طه :

دنا الليل فهيا الا ن ياربنة احلامى
دعانا ملك الحب إلى محرابه السامى

٦ - الوافر

أصله الدائرى مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن
ومن زحافات العصب (حسن) مفاعلتن
والعقل صالح مفاعلن
والنقص قبيح مفاعلتُ
ومن علله القطف (واجب) فعلن
والخرم فاعلتن
ويجوز جزؤه

ويقول ابن رشيق سماه الخليل وافرا « لوفور اجزائه وتدا بوتد »^(١٨) أو لوفرة حركاته^(١٩) ، ويصفه المجذوب بأنه سريع متلاحق ولكنه يوقفه الانقطاع المفاجئ ، في عروضة وضربه^(٢٠) ، وهذا صحيح حيث أنه يحتل المرتبة الثانية في السرعة بعد الكامل . وهو من أهم أوزان العرب القدماء اذ احتل المرتبة الثالثة بعد الطويل والبسيط ، ولكنه أخذ في التراجع منذ القرن الثاني ثم عاد إلى أهميته مع شعراء الرومانسية ، ولا تبدوله نفس الأهمية في الشعر الحر .

ومن أمثله القديمة معلقة عمرو بن كلثوم ومطلعها :

ألاهيّ بصحنك فاصبحينا ولا تبقى خمور الأندرينا

وقصيدة المنبى الحمى التي منها :

يقول لك الطيب أكلت شيئا وداؤك في شرابك والطعام

وقصيدة شوقي الشهيرة :

وللحرية الحمراء باب بكل يد مضرجة يدق

٧ - الكامل

متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	يتكون من
متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	زحافاتة : الاضمار حسن
متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	الطى
متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	الوقص صالح
متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	الخلز قبيح
متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	وعلله : القطع
متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	الخلذ
متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	الخرم
متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	الترفيل
متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	التذيل

٨ - الطويل

يتكون من	فعلون مفاعيلن	فعلون مفاعيلن	فعلون مفاعيلن	فعلون مفاعيلن
زحافاتہ :				
القبض حسن	فعلون	مفاعيلن	مفاعيلن	مفاعيلن
والكف قبيح	مفاعيلن			
وعلله : الخرم	عولن			
والحذف				مفاعيلن
ويأتى مجزؤا				

في الكافي أنه سمي طويلا لأنه أطول الشعر عدد حروفه ثمانية وأربعون وأنه يبدأ بالأوتاد وهي أطول من الأسباب^(٢٣) وفي العمدة أن الخليل سماه طويلا « لأنه طال بتمام أجزائه »^(٢٤) .

ويرى حازم أنه - مع البسيط - أعلى البحور درجة في الافتتان . أما المجذوب فالطويل عنده أرحب صدرا من البسيط وأطلق عنانا والطف نغما ، فهو البحر المعتدل حقا ، ونغمه من اللطف بحيث يخلص اليك وأنت لا تكاد تشعر به^(٢٥) .
ولذلك فهو أشيع البحور عند العرب .

وهو عند النوهي « يقع على الاذن وقعا بطيئا متأنيا لأن كل شطر فيه يتكون من أربعة مقاطع قصيرة وعشرة طويلة^(٢٦) ، ومن هنا كان في مرتبة وسطى من حيث السرعة بعد اعتبار زحافاتہ وعلله .

وقد ظل الطويل محافظا على مرتبته الأولى في الشيوخ حتى القرن الثالث الهجري وبعد ذلك تراجع إلى أن قل منه الشعر الآن ، نظرا لازدواج تفعيلاته ، وهذا يصعبه في الشعر الحر .

ومن قصائده المشهورة المعلقة : ليبد وطرفه وامرؤ القيس :

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل

٩ - البسيط

يتكون من	مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فاعلن
زحافات الخبث	حسن	مفتعلن	فعلن	فعلن	فعلن	فعلن	فعلن	فعلن
الطى صالح	مستعلن	مستعلن						
الخبث قبيح	متعلن							
والعلل : القطع			فاعلن	فاعلن				
ويجوز فيه الجزء								
وهنا يصاب بالتذييل								
والقطع			مستفعل	مستفعل				
فاذا خبث صار			فعلون	فعلون				
			مستفعل	مستفعل				
			فعلون	فعلون				

ويسمى في هذه الحالة مخلع البسيط .

في الكافي أنه سمي بسيطا لانبساط الحركات في عروضه وضربه أو لأن الأسباب انبسطت في أجزائه السباعية» (٢٧) .

وفي العمدة أن الخليل سماه بسيطا « لأنه أنبسط عن مدى الطويل» (٢٨) ، وهو عادة ما يقرن بالطويل في الجلال والفخامة والشبوح أيضا ، ولكن جمعه بين مستفعلن وفاعلن يجعل المجذوب يقول عنه « ولا يكاد روح البسيط يخلو من أحد النقيضين العنيف أو اللين» (٢٩) .

وهو - من حيث تكوينه المقطعي - يقع في المرتبة الرابعة في السرعة مثل الطويل والمديد ولكن أغلب زحافات وعلله تميل به إلى البطء . وكذلك سار مسيرة الطويل من حيث الشبوح حتى الاحيائين ولكنه بدأ يتفوق عليه مع الرومانسيين .

ومن أمثله القديمة قول امرئ القيس :

قد أشهد الغارة الشعواء لمحملى جرداء معروقة اللحين سرحوب

١٠ - المديد

الاصـل في الدائرة	فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن-فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن
ولم يرد الا مجزؤا أو مشطورا	
زحافاتـه الخـين	فاعلاتن فاعلن
الكف	فاعلات
الشكل	فاعلات
وعلله : القصر	فاعلان
الحذف	فاعلن ومع الخين (فاعلن) فاعلن (ومع القطع فاعل)
الصلم	
القطع	

وفيه تأتي المعاقبة بين فاعلاتن وفاعلن (فلا تحذف نون الأولى والـف الثانية معا) ،
وقيل سماه الخليل مديدا « لتمدد سباعيه حول خماسيه « العمدة (٣٠) أو لامتداد اسبابه في
أجزائه السباعية (٣١) »

ووصفه حازم القرطاجنى بان فيه لنا وضعفا (٣٢) في حين وصفه صاحب المرشد (٣٣) بأن
فيه صلابة ووحشية وعنفا . . ولا يستبعد أن تكون تفعيلاته قد أقتبست في الأصل من قرع
الطبول التي كانت تدق في الحرب ، أما ابراهيم انيس فقد شعر فيه « بانسجام موسيقاه »
لكنه يعتبره « الرمل في صورة أخرى » (٣٤)

ومن الواضح أنه وزن قديم قليل الاستعمال ثم هجر بعد ذلك وبما جاء منه قول
المهلهل بن أبى ربيعة :

يالبكر انشروا لى كليبـا	يالبكر ايمن أين الفرار
تلك شيبان تقول لبكر	صرح الشر وبان السرار
وبنو عجل تقول لقيس	وليثم السلات سيروا فساروا

١١ - الخفيف

تكوينه	فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن	فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن
زحافاتِه : الحُبنِ حَسَن	مفاعِلنِ	فاعلاتن
الكف صالح	فاعلات	مستفعل فاعلات
الشكل قبيح	مفتعل	
وعلله : التشعِث	مفعولن فالاتن	
والحذف		فاعِلن ؛
القطع	(مع الحُبنِ) فَعَلن	
القصر	(مع الحُبنِ) (فَعولن)	
التسبيغ	فاعلاتان	

وفيه المعاقبة بين نون فاعلاتن وس مستفعلن ، وأجاز فيه بن رشيق الطي (اذن في مستفعلن) ويجوز فيه الجزء .

وقيل سماه الخليل خفيفا « لأنه أخف السباعيات »^(٣٥) وقيل لأن الوتد المفروق اتصلت حركته الأخيرة بحركة الأسباب فحف ، وقيل لحفته في التذوق والتقطيع^(٣٦)

وقد وصفه المجذوب بأنه يجنح صوب الفخامة اذا قورن بالسرير والمنسرح ، ولكنه دون الطويل والبسيط . . واضح النغم والتفعيلات . . وهو مزيج من الرمل والمتقارب ، . وله صلة قوية بالحيرة حيث الغناء والترقيق ، وقد صار البحر الأول عند اسلامي الحجاز^(٣٧) . وابراهيم انيس يعتبر كل صوره « حسن الوقع في الاذان وكلها تستريح اليه الاسماع »^(٣٨) .

أما من حيث تكوينه المقطعي فهو أميل إلى البطء ، ولكن زحافاتِه وعلله في الغالب تقلل من وجود السواكن فتسرع به ، ويساهم في سرعته أن التدوير يرد في قصائده كثيرا . أما من حيث شيوعه ، فانه قد بدأ متوسطا ثم أخذ في الزيادة حتى وصل إلى المرتبة الثانية عند شعراء الرومانسية ، ولا أظنه يحتفظ بها في الشعر الحر لتركبه من أكثر من تفعيلة .

ومن نماذجه القديمة قول الاعشى :

حل أملى ما بين درى فبادو لي وحلت علوية بالسبخال

١٣ - المنسرح

مستفعلن	مفعولات	مستفعلن	مستفعلن	مفعولات	مستفعلن	تكوينه
				مفعولات		زحافاتہ : الحین حسن
مفتعلن			مفتعلن	مفعولات		الطی صالح
			متعلن	فعلات		الحبل قبیح
						العلل : الوقف (فی)
			مفعولان (و فی حالة الحین فعولان)			حالة النهك (
						الكشف (فی حالة
			مفعولن (و فی حالة الحین فعولن)			النهك (
						ویجوز فیہ النهك

وقيل سماه الخليل منسرحا « لانسراحه وسهولته » (٤٢) .

وقال عنه حازم « أما المنسرح ففي اطراد الكلام على بعضه اضطراب وتقلقل ، وأن كان الكلام فيه جزلا » (٤٣) ، وبصوره المجذوب بصورة الراقص المتكسر أو المغنى المخنث » (٤٤) وقال ابراهيم انيس عنه « ونحن حين نقرأ قصائده لا نكاد نشعر بانسجام في موسيقاه ويخيل لنا أن الوزن مضطرب بعض الاضطراب ، وقد هجره المحدثون وأغلب الظن أنه سيقترض من الشعر في مستقبل الأيام ، أما القدماء فقد نظموا منه على قلة أيضا وأن كثرت قصائده في عصور العباسيين وتنوع وزنه بعض التنوع » (٤٥) ، ويشير الجدول إلى أن نسبته لم تزد فعلا الا في القرنين الثانی والثالث .

وهو من حيث التكوين المقطعى يقع في المرتبة الوسطى من حيث السرعة أو أقرب إلى البطء ، ولكن زحافاتہ تميل به إلى السرعة .

وكما نلاحظ فان علله تقضى على الوتد المبروق فيه .

ومن أبياته قول هند بن عتبة :

ضيرا بنى عبد الدار ضربها بكل بيتها

١٤ - المقتضب

مفعولات	مستفعلن	مستفعلن	مفعولات	مستفعلن	مستفعلن	أصله الدائرى
						ولكنه لم يأت الا بجزوا
			مفعولات	مستفعلن		زحافاتہ الطی

وقيل سماه الخليل مقتضبا « لأنه اقتضب من السريع »^(٤٦) أو من المنسرح^(٤٧) ، وقال عنه حازم هو والمجتث « الخلاوة فيها قليلة »^(٤٨) .

ولم يرد له ذكر في نسب الأوزان .
ومن أبياته القديمة بدون نسبة :

هل على ويحكيا إن لهوت من حرج

ولشوتى قصيدة منه مطلعها :

مال	واحتجب	وادمى	الغضب
ليت	هاجرى	يشرح	السبب

وربما لهذا اعتبره المجذوب بحرا داعرا^(٤٩) .

١٥ - المجتث

أصله الدائرى مستعملين فاعلاتين فاعلاتين مستعملين فاعلاتين فاعلاتين
ولكنه لم يأت الا مجزؤا
زحافات: الخين حسن مفاعلين فاعلاتين
الكف صالح مستعمل فاعلات
الشكل قبيح مفاعل
ويدخله التعاقب بين السبيين .

وقد سماه الخليل مجتثا « لأنه أجتث أى قطع من طويل دائرته »^(٥٠) أى الخفيف^(٥١) ، وقال عنه المجذوب « أنه من الأهر القصار القليلة التى يحسن فيها تطويل الكلام للاطراب والامتاع »^(٥٢) .

وأما ابراهيم اتيس^(٥٣) فيقول « ولا نكاد نعلم شيئا عن هذا الوزن قبل عصور العباسيين حين بدأ الشعراء ينظمون منه مقطوعات قصيرة أغلب الظن أنها كانت تلحن ويغنى بها » ولكن المحدثين أكثروا منه حيث نرى أن نسبه عند شعراء أبوللو ٤ ٪ .
وهو من حيث تكوينه المقطعى بطيء لولا جزؤه وزحافات المسرعة .

ومن آياته النادرة القديمة :

البطن منها لمحيص والموجه فمثل الهلال

١٦ - السريع

مستعملن مستعملن مفعولات مستعملن مستعملن مفعولات	تكوينه في الاصل
متعلمن	زحافته : الخين حسن
مفتعلن	الطى صالح
فعلتن (مع الكشف)	الخيل قبيح
فاعلن (مع الطى)	وعلله : الكسف
مفعولان	الوقف
فاعلان	
(مع الطى) فعلن	الصلم
	ويأتى مشطورا وتاما

قيل سمى سريعا لسرعته في الذوق والتقطيع لكثرة الحركات في الاسباب والوتد المفروق^(٥٤) وقيل سماه الخليل سريعا لأنه يسرع على اللسان^(٥٥) .
وأعتبره المجذوب من الأوزان الدنيا القريبة من الاسجاع والنثر^(٥٦) وقال عنه ابراهيم انيس^(٥٧) « أننا حين نشد من هذا الشعر نشعر باضطراب في الموسيقى لانستريح اليه الاذان الا بعد مرات طويلة » وهو من أقدم البحور ولكن ما روى منه قديما قليل ، وكذلك الأمر حديثا .

والجدول يوضح أن هذا غير دقيق حيث كانت نسبه في القرن الثاني عالية (٨٥٪) وما زال له وجود محسوس في العصرين الاحيالي والرومانسي .

وهو من حيث ايقاعه واضح بفضل اضطراد مستعملن ، كما أنه متنوع بفضل فاعلن التي تتنوع كثيرا بفعل الزحافات والعلل (التي تبعتها تماما عن الوتد المفروق) وهذه التفعيلة الأخيرة هي ضابط الايقاع الذي يبدو سريعا في الحشو بسبب الزحافات .

ومن آياته القديمة للمرقش الأكبر :

النشر مسك والوجوه دنا نير واطراف الأكف عنم

ومنه قول غير منسوب :

ازمان سلمى لا يرى مثلها ال راؤن فى شام ولا فى عراق

وقول الآخر :

هاج الهوى رسم بذات الغضا مخلوق مستعجم محول



الهوامش

- ١) يذهب أحمد عبد الدايم إلى أن الخليل كان واعيا مدركا للمتدارك وإنما عرض عنه ، يؤيدنا في ذلك ما ذهب إليه ابن القطاع في « كتاب البارح في علم العروض » فقد ذكر بعد حديثه عن المخترع عبارة فاصلة واضحة قال « ولم يميزه الخليل ودفعة مرة واحدة » . . والأوقع عندي ، أن الخليل استهجن النظم على هذا البناء على الرغم من نظمه هو نفسه عليه ، إلا أن النظم عليه لا يحتاج إلى موهبة أو حرفة وليس فيه فن الصناعة ، بل هو بحر سولي .
راجع مقدمته لتحقيق كتاب العروض للأخفش ، المكتبة الفيصلية مكة ، ١٤٠٥هـ - ١٩٨٥ ص ١٠٠ .
- ٢) ابن رشيق : العمدة ، طبعة المطبعة التجارية بمصر ١٩٥٥ ج٢ ص ٣٠٤
- ٣) الخطيب التبريزي : الكافي في العروض والقوافي ، تحقيق الحسان حسن عبد الله دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ١٩٦٩ ص ١٢٩
- ٤) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء ، مرجع سابق ص ١٦٨
- ٥) عبد الله الطيب المجذوب : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، دار الفكر ، بيروت ١٩٧٠ ج٢ ص ٣١٣ .
- ٦) ابراهيم انيس : موسيقى الشعر ط ٣ مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٧٥ ص ٨٩ .
- ٧) المقصود بالجدول هو الذي اعدناه بملحق كتابنا « موسيقى الشعر عند شعراء أبو اللز » دار المعارف ط ١٩٩١ ص ٢١٩ وهذه صورة منه :



جدول تطور اوزان الشعر العربي

السوزة	في العصر الجاهلي ^(١)	في القرن الأول الهجري ^(٢)	في القرن الثاني ^(٣)	في القرن الأول للقرن الثاني ^(٤)	في عهد الاحياليين ^(٥)	في عهد جماعة أبوللو
الطويل	%٤٣,١٣	%٤٦,٢	%٢٥,٨	%١٩	%٢٠,٣٣	%٨٦,٢
البسيط	%١٥,٤٣	%١٠,٨	%١٥,٦	%١٦,٦	%١٣	%١٣,٥
الوافر	%١٤,٨	%١٥	%٧,٧	%٩,٨	%٧,٣	%٥,٢
الكامل	%١٠	%١٥,٦	%١٥,٨	%٢٠,٩	%٢٦,٣٣	%٢١,٧
المتقارب	%٧,٩	%٢,٦	%١,٩	%٤	%٣,٧	%٦,٦
الخفيف	%٥,٣	%٤,٥	%٨,١	%٩,٦	%١٠,٧	%١٦,١
السريع	%٢,٨	—	%٨,٥	%٥,٨	%٣,٧	%٣,٤
الرمل	%٨,٢	%٩	%٧,٨	%١,٦	%٥,٣	%١٥,٤
المديد	%٤,٣	%٨	%١,٤	%٣,٤	—	—
النسج	%٥	%١,٨	%٥,٣	%٤	%٦,٧	%٥
الرجز	%١,٩	%٣,٤٤	%٣,٤٥	%١,٦	%٢	%٢,٥
المنجز	—	—	%١,٦	%١,٣	%٣,٣	%٥,٤
المجتث	—	—	%٩,٢	%٣,٢	%١	%٤,٣
المتضرب	—	—	—	—	%٣,٣	—
التشادوك	—	—	—	—	%٥ تقريباً	%١,٩

المصادر:

Jamal Eddine Bencheikh : Poétique Arabe . Editions anthropos Paris 1975 P . 205 .

- (١) نتائج احصاءات براوليش نقلا عن جمال الدين بن الشيخ .
- (٢) نتائج احصاءات جان كلود فاديه نقلا عن جمال الدين بن الشيخ صفحات ٢٠٨ وما بعدها وقد روجعت هذه الاحصاءات على احصاء ابراهيم أنيس (موسيقى الشعر ١٩٢ ، ١٩٨) وعبد الوهاب حمودة (التجديد في الأدب المصري الحديث) ، دار الفكر العربي الحديث القاهرة دت ص ٣٨ - ٤١ ونور الدين صمود تبسيط العروض ص ١١٠ ، ومستشرقين آخرين . راجع عوني عبد الرؤوف : بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف ص ٩٥ وما بعدها ، والأخير يختلف في نسبة الرجز في العصر الجاهلي فقط .

(٨) نسبة السرعة الافتراضية هو مصطلح اعتمدهنا في كتابنا السابق لمحاولة تحديد سرعات الأوزان المختلفة في صورتها المجردة على أساس الخطوات التالية :

١ - اعطاء كل مقطع قيمة رقمية تدل على كميته فتعطي المقطع الطويل (١) المتوسط (٢) والقصير (٤)

٢ - نجمع هذه الأرقام ونقسمها على عدد المقاطع فننتج لنا نسبة السرعة الافتراضية للتفعيله ، فمثلا :
فاعلاتن =

$$1 \frac{1}{4} = \frac{0}{4} = 1 + 1 + 2 + 1$$

٣ - وهذه النسبة تعتبر هي نسبة سرعة وزن الرمل الافتراضية اذا كان يتكون من تكرار نفس التفعيله ستة مرات في البيت ، ولكن حيث أنه يصاب بحذف واجب في العروض والضرب ، فان نسبة سرعته الافتراضية تحسب على النحو التالي :

فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلتن	فاعلاتن	فاعلاتن
١٢١	١١٢١	١١٢١	١٢١	١١٢١	١١٢١

القيمة الرقمية للكلم ٢٨ وعدد المقاطع ٢٢

$$\text{أى أن النسبة } \frac{28}{22} = 1 \frac{3}{11} \text{ أى } 1 \frac{3}{11}$$

وهذه الصورة من الجدول الذى يتضمن نسب السرعة الافتراضية لمعظم الأوزان وترتيبها من حيث السرعة :

الوزن	نسبة سرعته الفرضية	ترتيبه	الوزن	نسبة سرعته الفرضية	ترتيبه
الكامل	١,٦	الأول	السرير	١,٢٧	الخامس
الوفر	١,٥٤	الثاني	المنسرح	١,٢٥	السادس
التدارك	١,٣٣	الثالث	الممزج	١,٢٥	السادس
المتقارب	١,٣٣	الثالث	الرجز	١,٢٥	السادس
الطويل	١,٢٩	الرابع	الخفيف	١,٢٥	السادس
المديد	١,٢٩	الرابع	المجتث	١,٢٥	السادس
البسيط	١,٢٩	الرابع	الرمل	١,١٨	السابع

٩) أهم الزحافات والعلل الشائعة في كتب العروض هي :

أ) - الزحافات

١ - المفردة

- الحين : حذف الثاني الساكن
- الاضمار : اسكان الثاني المتحرك .
- الوقص : حذف الثاني المتحرك .
- الطي : حذف الرابع الساكن .
- القبض : حذف الخامس المتحرك .
- المعصب : اسكان الخامس المتحرك .
- العقل : حذف الخامس المتحرك .
- الكف : حذف السابع الساكن .

٢ - المزدوجة

- الخليل : اجتماع الطي مع الخين .
- الخزل : اجتماع الطي مع الاضمار .
- الشكل : اجتماع الكف مع الخين .
- التقص : اجتماع الكف مع العصب .

ب - العلل :

١ - علل الزيادة :

- الترفيل : زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع .
- التذييل : زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع .
- التسبيغ : زيادة حرف ساكن على ما آخره سبب خفيف .

٢ - علل التقص :

- الحذف : حذف سبب خفيف من آخر التفعيلة .
 - القطف : اجتماع الحذف مع العصب .
 - القطع : حذف ساكن الوتد المجموع واسكان ما قبله .
 - البتر : اجتماع القطع مع الحذف .
 - القصر : حذف ساكن السبب واسكان متحركة .
 - الحذف : حذف الوتد المجموع .
 - الصلم : حذف الوتد المفروق .
 - الوقف : اسكان السابع المتحرك .
 - الكسف : حذف السابع المتحرك .
 - التشعيت : حذف أول الوتد المجتمع .
 - الخزم : حذف أول الوتد المجموع من أول تفعيلة في أول بيت ويسمى باسماء أخرى في حالة اجتماعه مع زحافات أخرى .
- هذا وقد أعتدنا في رصد الزحافات والعلل الواردة في كل وزن وكذلك ما يجوز فيه من جزء وشطرونهك على عدة مصادر أهمها :

ابن عبد ربه : العقد الفريد تحقيق محمد سعيد العريان ، مطبعة الاستقامة بمصر ١٩٥٣ ج٦ ص ٧٢

ابن رشيق : العمدة ، مرجع سابق .

ابن جنى : كتاب العروض مرجع سابق .

الأخفش : كتاب العروض ، مرجع سابق .

(١٠) المرشد : ص ٨٠ .

(١١) موسيقى الشعر ص ١٠٦ .

(١٢) العمدة ج١ ص ١٣٦ واتبريزي ص ٧٧ .

(١٣) العمدة ج١ ص ١٣٦ واتبريزي ص ٨٣ ويضيف : « سمي رملا لان الرمل نوع من الفناء يخرج من هذا الوزن »

(١٤) المرشد ص ١١٦ - ١٣٥ .

(١٥) التبريزي ص ٧٣ .

- (١٦) نفسه ص ١٠٦ - ١٠٧ .
- (١٧) موسيقى الشعر ص ١١١ .
- (١٨) العملة ج ١ ص ١٣٦ .
- (١٩) التبريزى ص ٥١ .
- (٢٠) المرشد ص ٣٣١ - ٣٥١ .
- (٢١) العملة ج ٢ ص ٣٠٣ والتبريزى ص ٥٨ .
- (٢٢) المرشد ص ٢٤٦ .
- (٢٣) التبريزى ص ٢٢ .
- (٢٤) العملة ج ١ ص ١٣٦ .
- (٢٥) المنهاج : ص ١٦٨ .
- (٢٦) محمد التويى : الشعر الجاهلى ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٦ ، ج ١ ص ٦٠ .
- (٢٧) الكافي ص ٣٩ .
- (٢٨) العملة ج ١ ص ١٣٦ .
- (٢٩) المرشد : ص ٤١٤ - ٤١٥ .
- (٣٠) العملة ج ١ ص ١٣٦ .
- (٣١) الكافي ص ٣١ .
- (٣٢) المنهاج : ص ١٦٨ .
- (٣٣) المرشد ص ٧٥ .
- (٣٤) موسيقى الشعر ص ٩٨ - ٩٩ .
- (٣٥) العملة ١/١٣٦ .
- (٣٦) الكافي ص ١٠٩ .
- (٣٧) المرشد : ١٩٢ .
- (٣٨) موسيقى الشعر ص ٧٨ .
- (٣٩) العملة ج ١ ص ١٣٦ .
- (٤٠) الكافي ص ١١٧ .
- (٤١) المنهاج : ص ١٦٨ .
- (٤٢) العملة ١/١٣٦ والكافي ١٠٣ .
- (٤٣) المنهاج ص ١٦٨ .
- (٤٤) المرشد ص ١٧٥ .
- (٤٥) موسيقى الشعر ص ٩٤ - ٩٥ .
- (٤٦) العملة ج ١ ص ١١٦ .
- (٤٧) الكافي ص ١٢٠ .
- (٤٨) المنهاج ص ٢٣٤ .
- (٤٩) المرشد ص ٨٨ .
- (٥٠) العملة ١/١٣٦ .
- (٥١) الكافي : ١٢٢ .
- (٥٢) المرشد : ٩٤ .

- ٥٣) موسيقى الشعر : ص ١١٥ .
٥٤) الكافي ص ٩٥ .
٥٥) العمدة ١/١٣٦ .
٥٦) المرشد ص ١٤٥ - ١٥٨ .
٥٧) موسيقى الشعر : ص ٩٠ - ٩١ .

والمتقارب . وما يجوز فيه النهك (أى الأبقاء على تفعيلة واحدة في كل من الشطرتين) فهى أوزان المنسرح والرجز والمتدارك والمتقارب . وتجتمع الأشكال الثلاثة فى الرجز والمتقارب والمتدارك . ويجتمع الجزء والشطر فى الرمل والبسيط والمديد والسريع .

والجدول التالى يوضح امكانيات الجزء والشطر والنهك فى الأوزان المختلفة .

الوزن واجب		الجزء جائز	الشطر	النهك
المتقارب		+	+	+
المتدارك		+	+	+
الرجز		+	+	+
الرمل		+	+	
الوافر		+		
الوافر		+		
الكامل		+		
الطويل		+		
البسيط		+	+	
المديد	+		+	
الخفيف		+		
المضارع	+			
المنسرح				+
المتقضب	+			
المجثث	+			
السريع		+	+	

والجدول يكشف أنه ليس هناك وزن يخلو من امكانيات الجزء حتى الطويل . غير أنه من المهم أن نلاحظ أنه ليست كل الأوزان سواء فى شيوخ الجزء بأنواعه المختلفة . ولعل الرجز والسريع والكامل والبسيط والمتقارب والمتدارك تكون هى المرتبة التالية فى الشيوخ ؛ بعد الأوزان واجبة الجزء ، فى حين يبقى الطويل فى آخر القائمة ، لما حظى به من احترام خاص لدى العرب القدماء .

ولاشك أن هذه الإشارة الأخيرة تمثل أحد المعايير التي حكمت الاكثار من استخدام الأوزان مجزوة أو الإقلال منه ، ولكنه على كل حال يبقى معيارا واحدا ولا ينطبق على بقية الأوزان (المحترمة) عندهم مثل البسيط والمديد ، أو شائعة الانتشار مثل الرجز والكامل . . الخ .

وفي هذا السياق تذكر عدة معايير أخرى يمكن أن نرى لها مصداقية مثل أنهم أكثرها من المجزوات في الأوزان الطويلة أو الثقيلة أو المتماثلة التفعيلات . والمعيار الأول واضح في المديد والبسيط والثاني واضح في المقتضب والمضارع والمجث والمديد أيضا ، والثاني واضح في بقية الأوزان متماثلة التفعيلات .

وهذه المعايير الأربعة هي معايير الاستخدام الشعري وليست معايير العروضيين ، ذلك أنهم - كما رأينا - يعتبرونها خروجاً على الأصل الدائري ، وما أعتراهم بها سوى محاولة للتوفيق بين الواقع الشعري والنظرية العروضية برغم أن هذه النظرية تسمح بهذا الخروج عن الأصل .

ولعل المتابع لتاريخ الأوزان في الشعر العربي يستطيع أن يلاحظ أن استخدام مجزوات الأوزان قد ارتبط بأغراض حياتية مثل الرقص والغناء ، ولذلك نجدها تزداد في العصور الأموية والعباسية ، كذلك نجدها استخدمت بكثرة في الأشكال الشعرية الخارجة على المفهوم العروضي للقصيد مثل المسمطات والموشحات والزجل ، بالإضافة إلى الأشكال المقطوعية الحديثة ، ومن هنا نجد أن نسبتها في العصر الجاهلي كانت ١٠٪ ثم زادت في القرن الأول إلى ١٧٪ (عند عمر بن أبي ربيعة) وفي الثاني ٢٨٪ (عند أبو نواس) وبعد انخفاض نسبي عند الأحيائيين ١٦٪ (عند شوقي) و ١٣٪ (عند حافظ) زادت مرة أخرى لتصل إلى ٣١٪ عند شعراء أبوللو(*) . ومن الطبيعي أن تكون هذه النسبة أعلى كثيرا في الشعر الحر حيث يعتمد أساسه على السطر وليس على البيت ، ويكون السطر فيه أقرب إلى الشطر في تواصله أو في عدد تفعيلاته .

ومن الواضح في هذه الزيادة أن الشعر قد استغل السماح العروضي بإمكانيات الجزء المختلفة كنوع من التنوع والفكاك من أسر الأوزان الدائرية . بل أننا نستطيع أن نتصور أن كثيرا من الشعراء قد جزءوا أو شطروا أو نهكوا أوزاناً لم يميزها العروضيون ، وذلك ضمن بحثهم عن مخارج للفكك من قيود العروض كما سنرى فيما بعد .

ب - الزحافات والعلل

الزحاف في اصطلاح العروضيين تغيير يلحق بثوانى الأسباب ، أما بتسكين متحرك

أو حذفه أو حذف الساكن ومعنى هذا أنه لا يجوز تحريك الساكن كما أنه لا يلحق بأوائل الأسباب ولا بالأوتاد .

وعدم تحريك الساكن يرجع إلى أن السكون هو الأصل الذى ليس قبله شيء . يقول الأخصف مثلا في تعريفه للساكن « ووجه آخر أن تروم فيه الحركة ، فان قدرت على زيادة تحريكه عرفت أنه قد كان ساكنا ، وأنه لو كان متحركا لم تقدر أن تدخل فيه حركة أخرى . ألا نرى أن راء برد لا تستطيع أن تنقصها وأنت تستطيع تحريكها فتقول بُرْدٌ وِبُرْدٌ وِبِرْدٌ ، وأن كان ليس في الكلام ، غير أنك تستطيع أن تكلم به »^(١) وفي هذا النص ومن المناقشة التي أوردناها في الفصل الأول حول اعتبار حروف المد سواكن ، يبدو لنا أن السكون هو القرار العميق ، الذى لا ينبغي أن يس فهو أقرب إلى الحركة اللامتناهية كما هو الحال في حرف المد . هو ساكن لأنه قمة الحركة بحيث لا تدرك حركته فهو غايتها . وقد يمكن تفسير مثل هذه الأنطباع بنوع من الاحتياج الطبيعي لدى الانسان الجاهل شديد الحركة والتنقل وعدم الأمان كما تكشف لنا النصوص الشعرية .

وفي نفس الوقت ، فان ثمة حدودا للساكن لا يجوز الإخلال بها ، حيث لا يجوز البدء بساكن أو أن يلتقى ساكنان في وسط الكلام . ولذا لا يأتي الزحاف في أوائل الأسباب ، إما أن تكون في أول الجزء أو في وسطه أو في آخره ، فان كان السبب أول الجزء وسكن أوله أدى هذا إلى اجتماع ساكنين وإذا حذف هذا الأول أدى ذلك إلى البدء بساكن . أما اذا كان السبب في وسط الجزء وسبقه وتد أو سبب خفيف فان تسكين أوله يؤدي إلى اجتماع ساكنين أو ثلاثة . وإذا حذف هذا الأول أدى إلى اجتماع ساكنين . أما اذا كان السبب وسطا سبقه سبب ثقيل فان تسكين أول السبب الوسيط يؤدي إلى اجتماع ساكنين ، في حين أن حذفه لا يؤدي إلى ما هو غير جائز في لغة العرب . ومن هنا فان هذه الحالة الأخيرة تشكل في أن الجذر في تحديد اختصاص الزحافات بثوان الأسباب ليس فقط مراعاة التكوين اللغوى وما يسمح به .

وإذا كان تعويد عدم تحريك الساكن وعدم لحوق الزحاف بأوائل الأسباب يبدو متمشيا مع طبيعة اللغة العربية ، فان رفض الزحافات في الأوتاد يبدو جزءا من الفروض العروضية التي تحاول أن تجعل للوتد أهمية على السبب ، كما هو واضح في التسمية نفسها ، حيث أن السبب في الخيمة أو هي من الوند والوند أكثر ثباتا . يقول ابن عبد ربه - مثلا - « وإنما قيل للسبب سبب ، لأنه يضطرب ، فيثبت مرة ويسقط أخرى - وإنما قيل للوند وتد لأنه يثبت فلا يزول »^(٢) ويقول حازم القرطاجنى « لما كانت الأوتاد منها مائباته ضرورى في امسالك الخباء وتحصينه ، ومنها ما في ثباته تحصين ما وقد تحمل ازالته ، جعل الخليل من السواكن أوتادا وجعل غير الضرورية أسبابا

والأحسن أن يقال هذه وتلك أوتاد ، لكن ثبات إحداها ضرورى في حفظ بنية البيت فهو بمنزلة الوتد الذى لا يبد منه في الخباء ، وثبات الأخرى ليس ضروريا في حفظ بنية البيت . . . فهي تستعمل في امساك البيوت وقد يستغنى عنها» (٣)

ومن هذين النصيين نستنتج أن سر التسمية لكل من السبب والوتد ، هي مضاهاة أهمية كل منهما بعناصر في بناء خيمة العروى ، غير أن هذا السرا لا يكشف لنا ، لماذا أختصوا الوحدة التى تتكون من متحرك وساكن باسم السبب والتى تتكون من متحركين وساكن باسم الوتد . ليس ثمة تفسيرات قديمة .

ومع ذلك فاننا نجد لفظة ، هامة في تقسيم متن الكافي - الذى كتب له السيد محمد الدمهورى حاشية - للتفعيلات يقوم على فكرة الأصل والفرع الشهيرة في التراث العروى ، يقول صاحب المتن عن التفاعيل « وهى ثمانية لفظا ، وعشرة حكما اثنا عشر خماسيان وثمانية سباعية . الأصول منها فعولن مفاعيلن مفاعلتن فاع لاتن ذات الوتد المفروق في المضارع . والفروع فاعلن مستعلن فاعلاتن متفاعلن مفعولات مستفع لن ذو الوتد المفروق في الخفيف والمجثث » . ويشرح صاحب الحاشية : « وضابط الأصل ما بدىء بوتد سواء كان مجموعا أو مفروقا وضابط الفرع ما بدىء بسبب خفيف أو ثقيل . ولما كان الوتد أقوى من السبب لأنه إذا زوحف إنما يعتمد على الوتد كان ما بدىء به أصلا » (٤) .

في هذا النص يتم تمييز الوتد باعتباره أصلا ، في حين أن السبب فرع ، وهو تمييز لم نجده سوى في هذا المتن وان كان جذره كامنا في الدوائر حيث يبدأ فك البحور بتلك التى تبدأ بوتد (٥) . تليها التى وسطها وتد وآخرها ما آخره وتد . وأهمية هذا التمييز هي أنه ينطلق من علاقة عضوية بين أجزاء التفعيلة . فضعف السبب ناتج عن أنه إذا زوحف يعتمد على الوتد ، في حين أن الوتد لا يزاحف . غير أن هذه القاعدة واحدة من فروض العرويين . ومن هنا ، فإن استخدام مصطلح الأصل في هذا النص ، بما يوحي به أنه القريب من الواقع اللغوى يصبح مشكلة .

غير أن تمام حسان يقدم في كتابه « الأصول ، تقسيما لها إلى أصل الوضع وأصل القاعدة . يقول « سمو أصل الحرف وأصل الكلمة وأصل الجملة باسم جامع هوله أصل الوضع » ثم رأوا أن القواعد التى استخرجوها بواسطة التجريد من المسموع تحتل بعض الاستثناء ، فكان عليهم أن ينصوا على ذلك فيقولون مثلا : « القاعدة كذا الا في حالة كذا » أو « القاعدة كذا وقد يجوز كذا » أو « يمتنع كذا الا إذا أفاد » الخ وعندئذ فرق النحاة بين القاعدة الأولى وما أستثنى منها ، فسموا الأولى : « القاعدة الأصلية » أو أصل

القاعدة» ، وسما الاستثناء : « القاعدة الفرعية » . فلدينا اذن « أصل الوضع » و « أصل الفرع »^(٦) .

من هذا التقسيم يتضح لنا أن أصل الوضع هو ما سمع عن العرب في اللغة ، وأن أصل القاعدة هو القواعد التي جردها اللغويون من هذا السماع وقد يكون في هذا التجريد أصل وفرع . فاذا عرضنا مصطلح الأصل في متن الكافي وحاشيته على هذه التقسيمة وجدنا أنها لا تعنى أصل الوضع ، لأنه في نفس الحاشية نجد قوله « وإنما اختص الزحاف بالأسباب لأنه أكثر دورانا في الشعر من العلة كما أن الأسباب أكثر وجودا من الأوتاد »^(٧) ، مما يعنى أن الأسباب أكثر شيوعا وبالتالي - هي أقرب لأن تكون أصل الوضع . وفي نفس الوقت نجد حازما القرطاجنى يشير إلى أن « استخدام العرب للأسباب الخفيفة أكثر من استخدامهم للأسباب الثقيلة والأوتاد المفروقة في أبحر الشعر »^(٨) وهذا يعنى أن شيوع الوند المجموع هو أكثر - عند العرب - من السبب الثقيل ، مما يشكك على السواء في قبول الدمنهورى السابق ، وفي اعتبار أن الوند أصل بمعنى أصل الوضع . ومن ثم لا يبقى أمامنا الا اعتبار أن مصطلح الأصل هنا هو أصل القاعدة أى أنه جزء من النظرية العروضية أو التجريد العروضى ، البعيد عن أصل الوضع في اللغة . وهذا ما يذكرنا مرة أخرى بما سبق قوله عن تدخل عناصر معرفية أخرى غير النصوص الشعرية في وضع النظرية العروضية ومنها كما قلنا الموسيقى والرياضة . وإذا كنا قد أدركنا دور الرياضة في إقامة العلاقة بين الوحدات ، فقد أشرنا إلى دور الموسيقى وخاصة (ضربيات الصفرين) في تحديد الوحدات نفسها . فهل تحظى (تنن) بأهمية في هذه الضربات أو في العرف الموسيقى أكثر من (تن) ؟

إن هذا السؤال هو الذى قاد الباحثين المحدثين إلى ادراك الخصوصية الموسيقية للوند ، والتي تمثلت عند جويار^(٩) بالزمن القوى ، وعند فابل^(١٠) ، ومن ثم كمال أبو ديب^(١١) بتحملة للنبر في التفعيلة .

ولقد سبق^(١٢) لنا أن ناقشنا هذه التفسيرات الحديثة لأهمية الوند ورفضنا الاعتراف بقيمتها في ايقاع الشعر العربى ، الذى نرى أنه ليس مجرد العروض ، وليس هو التفعيلات المجردة ورأينا أن إقامة قاعدة ما على أساس التفعيلات العروضية لم تطبقها على الشعر ، يعتبر خللاً منهجياً يتساوى مع الخلل الذى وقع فيه العروضيون ، حين فرضوا نظريتهم على الشعر ، ولم يستتجوا هذه القواعد من الشعر . ومع ذلك ، فإننا نستطيع الآن تصور أن هذه التفسيرات يمكن أن تكون مفيدة بشأن العروض أو النظرية العروضية ، وليس الايقاع الشعرى ، حيث يمكن بالفعل أن نتصور أن إحساسا موسيقيا بتميز الوند على السبب هو الذى جعل العروضيين يسمحون باعتبار السبب عرضة للخلل والاضطراب والتغير ، ويمنعون الوند من التعرض لهذه الأمور . ومع ذلك ، فإن هذا الحرص العروضى لم يستقم

حتى النهاية لأننا نجد - ليس في الشعر فحسب ، وإنما أيضا لدى العروضيين - أن هذه القاعدة لم تطرد ، فقد وجدنا الكثير من الزحافات ، بالإضافة الى العلل ، - وهي أخطر بالطبع كما سنرى فيما بعد - تصيب الأوتاد . ومن هذه الزحافات - كما ورد في حاشية الدمهورى « الوتد المجموع إذا كان آخر جزء جاز طيه كالبيسط والرجز أو خزله كالكمال خبته كالرمل والخبب والخفيف »^(١٣) .

ومن أحكام الزحاف غير المتضمنة في التعريف أنه يرد في أى موقع من البيت في الحشو والضرب والعروض ، وإذا جاء لم يلزم وهذا عكس العلة ، فهي - قاعديا - لا تصيب الا العروض والضرب ، وإذا جاءت لزمتم . وإذا كان الزحاف يؤدي ضرورة إلى النقص حيث هو حذف للمتحرك أو للحركة ، أو حتى للساكن ، فإن العلة تؤدي إما إلى النقص أو الزيادة . فهي تحذف الساكن وتسكن ما قبله ، أو تحذف السبب الخفيف أو تحذف الوتد المجموع ، أو تزيد حرفا ساكنا أو سببا خفيفا . . . إلخ غير أن هذه الأحكام جميعا تجد ما يجالها لدى العروضيين وفي الشعر . فلزوم العلة بالعروض والضرب ينقضه وقوع الخرم في أول تفعيل في البيت والتشعيب في وسطه (في التدارك مثلا) . ومن الزحافات ما يلزم كما هو الحال في قبض عروض الطويل وخبين البسيط في بعض الأعراب ، بحيث أصبح هناك ما يسمى بالزحافات الجارية مجرى العلل ، والعلل الجارية مجرى الزحاف ، وبما له صلة بذات الأمر ، إجازة العروضيين لما جاء في الشعر من عدم الالتزام بوحدة العروض والضرب ، أى سماحهم بأن يتغير ضرب القصيدة أو عروضها ولا يلزم فيه الزحاف أو العلة^(١٤) ، مع ما في هذا الالتزام من أهمية قصوى في نظر العروضيين والنقاد بسبب تعلقه بمفهوم عمود الشعر كما سنرى فيما بعد .

إن محصلة ما سبق هي أن قواعد العروضيين غير مطردة أطرادا مطلقا . ومع ذلك فإن هذا لا ينفي وجود هذه القواعد واطرادها النسبي ، بحيث يجوز لنا أن نسمى الخروج على القاعدة - بمصطلح تمام حسان - فروع القاعدة الذي لا ينفي أصلها وأن خالفه وشكك فيه ، وكأننا بذلك - حين نسلم بالنظرية العروضية ، أزاء أصل قاعدى هو الدوائر عليه فرع قاعدى هو التغيرات الخارجية (الجزء والشطر والنهك) والداخلية (الزحاف والعلة) ، وهذه الأخيرة - على مستواها الخاص - أصل قاعدى ، عليها فروع قاعدية هي المخالفات التي رصدناها فيما سبق ، وكل هذه المستويات ينبغي أن تدخل في اعتبارنا ، باعتبارها جزءا من المشروع العلمى المدروس ، والا نكتفى بالأصل القاعدى الأول كما يفعل البعض .

أن تصورنا الأساسى الذى يلتقى مع كثير من الفروض القديمة والحديثة ، هو أن

الزحافات حال تقنينها في النظرية العروضية ، كانت اعترافا بظواهر موجودة في الشعر الذي عرفه العروضيون ، ولكن هذا الاعتراف كان لا بد أن يتم عبر التصنيف والتجريد مثله مثل بقية عناصر العروض ، ومن ثم جاء هذا التصنيف والتجريد عبر مصطلحات ، وقواعد العروضيين التي تدخلت في صناعتها - كما سبق القول - روافد متعددة ، ليست النصوص الشعرية إلا واحدا منها ، وربما لم تكن اقواها ، ومن هنا يمكن أن يكون صحيحا القول بأن الزحافات هي محاولة من العروضيين لاستيعاب الواقع الشعري (الذي مثل بالنسبة لهم خروجاً على النظرية ، تحت اسم الشاذ عن القاعدة ، فحاولوا تقنينه) .

غير أن هذا التصور الأساسي لا يكفي ، وإنما لا بد من خطوة أو خطوات ورائه ، في محاولة لإدراك الأسس التي قام عليها تقنين الزحاف والعلّة ، أو بمعنى أدق ما سمح به العروضيون منها وما لم يسمحوا به ، ما استحسنوه وما استصلحوه وما قبضوه ، وما رفضوه رفضاً باتاً واعتبروه - من ثم - خارج الشعر . ولا شك أنهم في هذا كله لم يكونوا مجرد دارسين وعلماء ، وإنما كانوا عرباً سواء بالجنس أو الانتساب يعرفون العربية ويتذوقونها ، ويعاشرون ناطقياها الأصليين (أى بدو شبه الجزيرة التي حجوا إليها ، ودونوا ما سمعوه من شعرها طوال قرنين من الزمان) ، ومن ثم فانهم - في بعض أسسهم وقواعدهم - كانوا يعبرون عن الذائقة العربية ، كما كانوا في بعضها الآخر مواليين لآسس منهجهم (العلمي) الذي شابهته النواقص كما سنرى فيما بعد ، وهذه وتلك هي التي ينبغي على الدارس المعاصر أن يصل إليها ، كي يدرك العلاقة بين واقع (النصوص) والذائقة العربية ، والفروض العلمية التي قننت هذا الواقع .

ولعلنا نستطيع أن نرصد هنا - من خلال متابعة النصوص القديمة والحديثة ، الخاصة بهذه القضية مجموعة من الأسس العامة التي حكمت فلسفتهم في الزحافات والعلل :

١ - عدم مخالفة العربية :

وهو مبدأ عام حكم لا إنتاج العروض فحسب وإنما مجمل العلوم العربية ، إبان نشأتها في القرن الثاني ، ومعنى هذا المبدأ ألا تأق القاعدة ، أو الشاهد مخالفة لما سمع عن العرب ، أو ما يمكن أن يقاس عليه ، وهما المبدأان المنهجان اللذان حكما إنشاء العلوم العربية عامة . ولكن مؤرخي هذه النشأة يستطيعون أن يلاحظوا عدداً من أوجه الاضطراب في هذا المبدأ ، حيث أنه لم يطبق بدقة ، لأن القواعد المجردة هي التي حكمت - في النهاية - هذه العربية ، فحددت من هم العرب (أى ما هي القبائل التي يؤخذ عنها) وما هي العربية

(الشعر وليس الكلام العادى وليس النثر) وما هى الفصاحة فى النهاية ، ومن بين القواعد التى اعتبرها العروضيون من العربية :

أ - عدم البدء بساكن ، ومن هنا جاء الزحاف فى ثانى السبب فقط .
ب - عدم التقاء ساكنين فى وسط الكلام وإن أمكن التقاؤهما فى آخره ، ومن هنا جاءت علل تؤدى إلى هذا اللقاء مثل التذييل وزحافات مثل القصر . هذا رغما عما سبق رصده من أن الدوائر لم تتضمن مثل هذه الأمكانية ، كما أنها لم تدخل ضمن الوحدات الصغرى .

ج - الوقوف على الساكن ، ولذلك فإن معظم العلل (التى تأتى فى أواخر الكلام) تسكن المتحرك أو تضيف ساكنا أو متحركا وساكنا ، ومع ذلك فإن دائرة المشتبه تميز بحىء مفعولات متحركة الأخر فى نهاية الكلام .

٢ - مراعاة التوازن بين المتحركات والسواكن :

وفى هذا المبدأ الثانى ما يلتقى مع المبدأ الأول ، فقد استبعد العرب أن يلتقى فى كلامهم أكثر من أربع متحركات أو خمسة بندرة ، واستحسن أن تكون النسبة بين المتحركات والسواكن تحوم نحو نسبة ١/٢ كما يقول حازم^(١٥) ، وهذا المبدأ يفسر مجموعة من القواعد العروضية الأساسية ، منها :

أ - أن التفعيلات المعترف بها تتكون أما من ثلاث متحركات وساكنين أى سبب خفيف ووتد مجموع (فاعلن وفعولن) أو من أربع متحركات وثلاث سواكن أى سببين خفيفين ووتد مجموع أو مفروق (مستفعلن فاعلاتن مفاعيلن مفعولات)

ب - غير أنه ليس المهم هو فقط التوازن بين عدد المتحركات وعدد السواكن ، وإنما لابد أيضا من مراعاة التناوب بينها والتناسب ، فكما لا يجوز اجتماع ساكنين ولا اجتماع أكثر من أربع متحركات ، فإن النسبة المقبولة كما يقول الأخفش هى متحركين بين ساكنين أو متحركين بينها ساكن^(١٦) ، وهذه المسألة أن لم تكن قاعدية إلا أنها تنم عن ذائقة تقدر طاقة اللسان على النطق المعتدل .

ولاشك أن هذه المسألة هى التى حكمت الزحافات من حيث مهامها الأساسية ، كما أنها هى التى حكمت المعايير التى وضعها العروضيون لالتقاء الزحافات فى التفعيلات أو بين التفعيلات وبعضها البعض ، ومن هذه المعايير عدم اجتماع زحافين وعدم مزاحفة الفرع ، بل الأصل الدائرى ، حتى لا يجتمع زحافان^(١٧) ، ومع ذلك فنحن نعرف أن هناك امكانية للزحاف المزدوج (مثل الخبل الذى هو اجتماع الخبن والطفى ، والخزل وغيرهما) كما أننا

نعرف أن العلة والزحاف يمكن أن يجتمعا في تفعيلة واحدة (مثل فعولن من مستفعلن في نخلع البسيط؟ التي هي نتاج اجتماع القطع مع الخبن) . ويرتبط بهذا المبدأ المعايير الثلاثة التي وضعوها للزحاف في حالة التقاء سببين خفيفين في تفعيلة واحدة أو تفعاليتين متتاليتين وهي : المعاقبة والمراقبة والمكانفة . فالمعاقبة - ومعناها لغة المناوبة - هي « تجاوز سببين خفيفين سلما أو أحدهما من الزحاف ، بان لا يحذف ساكنهما معا أو حذف أحدهما وسلم الآخر ، فلا بد من سلامتهما معا من الحذف أو سلامة أحدهما وزحاف الآخر ، وتكون في جزء واحد كمفاعيلن أو في جزأين كفاعلاتن فاعلن »^(١٨) ، وهي في صيغة أخرى « أن يتقابل سببان في جزأين ، فهما يتعاقبان السقوط : يسقط ساكن أحدهما لثبوت ساكن الآخر ، ويثبتان جميعا ، ولا يسقطان جميعا »^(١٩) .

ومعنى النصين يفيد أنه إذا تجاور سببان خفيفان في تفعيلة واحدة كمفاعيلن أو في تفعاليتين كفاعلاتن فاعلن ، فإنه ينبغي ألا يصيب الزحاف كليهما معا ، وإنما يصيب أحدهما أولا يصيب أيهما ، وهذا يحدث في تسعة أوزان هي المجث والرمل والمديد والمهزج ، والخفيف والكامل والوافر والمنسرح والطويل^(٢٠) ،

والمراقبة تجاور سببين خفيفين في جزء واحد فقط وقد سلم أحدهما وزوحف الآخر فلا يزاحف السببان المجتمعان ولا يسلمان من الزحاف بل لابد من مزاحفة أحدهما وسلامة الآخر^(٢١) وفي نص ابن رشيق هي « أن يتقابل السببان في جزء واحد فيسقط ساكن أحدهما ، ولا يسقطان جميعا البتة ، وكذلك لا يثبتان جميعا »^(٢٢) ، أى أن المراقبة معناها ضرورة زحاف أحد السببين إذا تواليا ، وهذا يحدث في وزنين فقط هما المضارع والمقتضب^(٢٣) .

وأما المكانفة - ومعناها لغة المعاونة - فهي « تجاور سببين خفيفين في جزء واحد وقد سلما معا أو زوحفا معا أو سلم أحدهما وزوحف الآخر ، وتمل في أربعة أبحر : السريع والمنسرح والبسيط والرجز^(٢٤) ، وهذا يعنى أن المكانفة ليست - مثل سابقتيها - الزاما بشيء معين ، وإنما تعطى كل الامكانيات ، ولهذا لا نرى لها ذكرا عند كثير من العروضيين كابن رشيق وابن عبد ربه وغيرهما^(٢٥) .

وينص الدمهشوري على أن المعاقبة والمراقبة والمكانفة تكون في الخشعر ولا تلزم^(٢٦) ، (فهي خاصة بالزحافات) كذلك ينص على أن المعاقبة والمكانفة - دون المراقبة - لا تدخلان الأجزاء السالبة ، أى التي تخلو من نقص العلل أو ما جرى مجراها^(٢٧) ، ولهذا النص أهمية ، إذ أن معناه أن بعض الأوزان تخرج من أطار هاتين الظاهرتين

فالتطويل ، لأن زحافات القبض في عروضه لازم ، يخرج من اطار المعاينة ، وكذلك المنسرح الذي يلزم الطى عروضه الأولى (٢٨) ، وهو نص قد يعطى أهمية ما للخلاف الذي ظهر بين الدهمهورى وابن رشيق في عدد الأوزان التي تدخل في اطار المعاينة (٢٩)

من هذه النصوص يمكننا أن نقيم الجدول التالي للتوضيح :

ملاحظات	السيبان وما يحدث لها	الأوزان التي ترد فيها	الظاهرة
ترد في جزء واحد أو جزئين .	٥/٥/ أما ٥/٥/ أو ٥// أو ٥/ /	المجتث/ الرمل/ المديد الهنج/ الخفيف/ الكامل الوافر/ المنسرح/ التطويل	المعاينة
ترد في جزء واحد	٥//إما أو ٥/ /	المضارع والمقتضب	المراقبة
ترد في جزء واحد	٥/ /إما أو // أو ٥/ / أو //٥	السريع والمنسرح والبسيط والرجز	المكافئة

ومن هذا الجدول نجد أن هذه الظواهر الثلاثة تمارس ثلاث وظائف : أما أن تحافظ على السيبان معا (فتحقق نسبة متعادلة بين الحركات والسواكن) أو تحذف أحد الساكنين فتصبح النسبة المثالية (١ / ٢) أو تحذف الساكنين فتزيد الحركات وهذا نادر ، وهذه الوظائف جميعا تمثل حرصا على نسبة السواكن . وهذا هو السبب الأساسى فى أن هذه الظواهر اختلفت بالأسباب الخفيفة دون الأسباب الثقيلة إذ يمكن أن يحدث زحافات فى سببين متوالين أولهما ثقيل والثانى خفيف ، كما هو الحال فى متفاعلين حيث يصيبها الحزل وان كان قبيحا .

جـ ولو أننا دققنا فى هذا الجدول وجدنا أن دخول هذه الظواهر فى الأوزان يرتبط بمبدأ يعبر عنه أكثر من عروضى هو أن الزحافات تكثر فى الأوزان الثقيلة البطيئة ولهذا نجد أن

المراقبة التي تحتم حذف ساكن أحد السببين ترد في أكثر الأوزان ثقلا واضطرابا ، وهما المضارع والمقتضب ، وأن المعاقبة التي لا تجيز حذف الساكنين وأن أجازت حذف أحدهما ، تحدث في الأوزان الأقل ثقلا أما المكافئة التي لا تمنع شيئا فهي تحدث في الأوزان الخفيفة .

ولعل نص حازم عن السبابة والجموعة واللين ، يحدد بدقة ذوق العرب في مسألة التناسب بين الحركات والسواكن يقول ؛ « وأوزان الشعر منها سبط ومنها جعد ومنها لين ، ومنها شديد ، ومنها متوسطات بين السبابة والجموعة وبين الشدة واللين وهي أحسنها ، والسبطات هي التي تتوالى فيها ثلاثة متحركات ، والجمعة هي التي تتوالى فيها أربعة سواكن من جزئين أو ثلاثة من جزء ، وأعنى بتواليها ألا يكون بين ساكن منها واخر الا حركة ، والمعتدلة هي التي تتلقى فيها ثلاثة سواكن في جزئين أو ساكنان في جزء » ويخلص إلى أنهم « يقصدون أبدا أن تكون السواكن حاتمة حول ثلث مجموع المتحركات والسواكن إما بزيادة قليلة ، أو نقص ، ولأن تكون أقل من الثلث أشد ملائمة من أن تكون فوقه ، (٣٠) »

٣ - يرتبط بهذا ، المبدأ الثالث الخاص برفض توالي المتماثلات الا في حدود معينة فبدءا من الحروف ، نجد أن الناطق العربي لا يستسيغ توالي المتشابهات أو الحروف القرية المخارج ، وفي العروض رأينا أنهم يرفضون توالي أكثر من أربع متحركات ، وكذلك الأمر في الاسباب والأوتاد ، إذ لا يجتمع وتدان أصلا ، كما لا يجتمع أكثر من سببين ، أما في الأوزان فقد رأينا سبعة من الأوزان الستة عشر تقوم على تكرار نفس التفعيلة الواحدة ست أو ثمانى مرات ، في حين أن تسعة تقوم على تكرار تفعيلات متغيرة بنسب تنفة وحين ننظر في الأوزان السبعة متماثلة التفعيلات سنجد أنها من أكثر الأوزان قبولا للزحاف وخاصة منها ما شاع استعماله عند العرب ، وهذا مبدأ آخر يشترك مع المبدأ الذي نتحدث عنه (٣١) ، وهذا الجدول يوضح ذلك :

عدد أنواع الزحافات والعلل الجائزة في الأوزان

الجملة	العلة	الزحاف	الوزن
٦	٥	١	المتقارب
٤	٣	١	المتدارك
٤	١	٣	الرجز
٦	٣	٣	الرمل
٤	٢	٢	الهزج
٥	٢	٣	الوافر
٩	٥	٤	الكامل
٤	٢	٢	الطويل
٦	٣	٣	البسيط
٧	٤	٣	المديد
٨	٥	٣	الخفيف
٥	٢	٣	المضارع
٥	٢	٣	المسرح
٢	—	٢	المقتضب
٣	—	٣	المجتث
٧	٤	٣	السريع

لقد أعدنا هذا الجدول كوسيلة لتعويض النقص في الاحصاءات الخاصة بشيوع الزحافات في الأشعار نفسها في كل وزن ، فليس لدينا سوى انطباعات عامة عن كثرة الزحافات أو قلتها في هذا الوزن أو ذاك ، وهي - كما نعرف - انطباعات ذاتية وتعتمد على الخبرة الخاصة وحدود الشعر الذي أطلع عليه صاحب الانطباع .

ومن الجدول نستطيع أن نرتب الأوزان ترتيباً تنازلياً حسب كثرة الزحافات والعلل فيها .

الكامل / الخفيف / السريع / المديد / المتقارب / الرمل / البسيط / الوافر / المضارع / والمسرح / المتدارك / الرجز / الهزج / الطويل / المجتث / المقتضب .

ومن هذا الترتيب سنلاحظ أن المبدئين السابقين واضحان ، فالأوزان المتماثلة الشائعة

تكثر فيها الزحافات (الكامل/ الرمل/ الوافر ، ويمكننا أن نضيف الرجز الذي كثيرا ما يرد بشأنه أنه كثير الزحاف) ، وكذلك من الأوزان الشائعة وإن لم تكن متماثلة التي تزيد زحافتها الخفيف والبسيط والمنسرح والسريع^(٣٧) ، ومع ذلك ففي الجدول نجد أوزانا لا شائعة ولا متماثلة تجوز فيها زحافات كثيرة ، مثل السريع والمديد والمضارع وهذه سبق أن رأينا أن ما يزيد الزحاف فيها مبدأ آخر هو اضطراب الوزن أو ثقله .

ونخلص من هذا إلى أن التنوع كان قيمة هامة في مسألة الزحاف ، أدت إلى كثرة الزحافات في الأوزان التي تقوم على تفعيلات متماثلة ، وخاصة الشائع منها .
ويبقى بعد ذلك المبدأ الرابع والذي يبدو مبدأ عروضا هاما لأنه هو الدافع الأساسي لقيام العروض وغيره من العلوم ، وهو مبدأ :

٤ - عدم الاشتباه وأمن اللبس :

والمقصود بعدم الاشتباه أو أمن اللبس هو ألا يؤدي الزحاف أو العلة إلى تغيير الملامح الأساسية للتفعيلة أو للوزن بحيث يمكن أن يشتبه بغيرها ، ويبدو هذا الأمر هاما بصفة خاصة في التفعيلات ذات الوند المفروق الشبيهة بمثلتها ذات الوند المجموع وكذلك الأمر في الأوزان التي تعتمد على الوند المفروق ، والتي يتماثل تركيبها مثل الخفيف والمجث أو المنسرح والرجز وغيرها .

أن مثل هذا الاحتراز هو الذي أوصل بعض العروضيين إلى اخراج شعر من المعلقات من إطار الشعر - كما هو الحال في معلقة عبيد بن الأبرص ، ومع ذلك فإنا نراه لم ينجح في منع الاشتباه بالفعل ، فنحن نرى كثيرا من التفعيلات تشبه بفعل الزحافات والعلل ، بل يمكن القول أن كل التفعيلات يمكن أن تتشابه إذا أجريت عليها زحافات معينة خارج أوزانها ، أو حتى داخلها ، ف (فاعلن) مثلا إذا شعنت تحولت إلى فعلن وهي تساوي (متفلا) من متفاعلن إذا أصابها الحذف والخبث وترد بذاتها في البسيط ، وتساوي أيضا ضرب السريع وعروضه إذا أصابه الصبلم وعروض الرمل المجزؤ وضربه إذا حذف وخبث ، وكذلك في عروض الخفيف إذا حذف وخبث وفي ضرب المديد وعروضه ، وحتى في الطويل إذا حرم وكذلك في المتقارب إذا حرم .

وهكذا نجد أن تفعيلة واحدة أو تكوينا واحدا يمكن أن يرد في أكثر من ثمانية أوزان بفعل زحافات مختلفة أو علل مختلفة في كل بحر من هذه الأبحر ، وهذا الجواز ، يجعل ست تفعيلات تشبه معا ، وهي على التوالي في المثال السابق (فاعلن متفاعلن ، مستفعلن ، مفعولات ، فاعلاتن ، فعولن) .

وعبر الزحافات والعلل استطاع عروضى كالجوهري أن يجعل الأوزان اثنا عشرة فقط ، واستطاع حازم أن يدخل أوزانا في غيرها ، وكذلك كثيرون من المحدثين الذين يمكن أن نعتبر الزهاوى أولهم إذ رد كل الأوزان الى المتقارب والمتدارك (وهذا يذكرنا بمبدأ العروض العربى قبل التقعيد أى التنعيم كما سبق القول) .

وإذا كانت هذه المشكلة عند القدماء ناتجة عن غرض التقنين المتحكم والحاكم لكل الشوارد حتى لو أدى الأمر إلى مثل هذه الاشتباهات ، فان نفس الأمر نجده عند المحدثين ، الذين حاولوا أن يقيموا قواعد جديدة تراها ، هى الأخرى لا تطرد ولا تستقيم .

من القواعد الحديثة القول بان الزحاف ليس الا تقصيرا لمقطع طويل يمكن تعويضه بالمدة (فى الإنشاد) أو بالنيسر^(٣٣) ، بحيث لا يؤدي إلى كسر الوزن أو الإشباه به . والتعريف صحيح بالنسبة لزحافات الحذف ولكنه ليس صحيحا بالنسبة لزحافات التسكين التى تجعل القصير طويلا^(٣٤) ، ولا بالنسبة للعلة ، والنسبة لآينا مدى انتشارها ، وليس فقط فى العروض والضرب وإنما أيضا فى الحشو ، ومدى تأثيرها على الخصائص الإيقاعية للوزن ، نظرا لصلاحيتها الأعلى من الزحاف فى الحذف أو الزيادة ، ونظرا لكثرتها (أساسا) فى العروض والضرب أى مواقع الوقف ، وما تحذته العلة يصعب أن يعوضه المد أو النبر حسب وجهة نظر المحدثين .

ولو أننا تأملنا باستقصاء الفارق بين ما يقوم به زحاف الحذف وزحاف التسكين لوجدنا وظيفته مختلفة تماما ، فزحاف الحذف (مثل خبن فاعلن) يؤدي إلى تحويل المقطع الطويل (فا) إلى قصير (ف) أما زحاف التسكين (مثل اضمار متفاعلن) فيؤدي إلى تحويل المقطعين القصيرين (مت) إلى مقطع طويل (مت) وهذا بالطبع فارق جوهري إذ أن زحافات الحذف تؤدي إلى سرعة الإيقاع ، لأنها تزيد المقاطع القصيرة ، فى حين أن زحافات التسكين تؤدي - بالعكس - إلى إبطائه لأنها تزيد من المقاطع الطويلة . ولعل هذه الوظيفة المزدوجة للزحاف ، أن تكون مدركة عند القدماء حيث وضعوا لها هذا الاسم الذى يعنى الزحف أو البطء أو الاسراع (إذا جاءت أزحف فيقال أزحف الرجل إذا بلغ غاية ما يريد ، ويطلب)^(٣٥) ، ولدينا من الأحكام المختلفة ما يجعل الزحاف أحيانا قبيحا ومكروها ، وأحيانا مستحبا^(٣٦) ، وأن كان الغالب أن الخليل قد استخدم المصطلح بمعنى الأعياء (وهذا الأمر أكثر وضوحا فى مصطلح العلة) ، وهو ما يعيدنا مرة أخرى إلى نظرة الخليل غير المستريحة للزحافات والعلل ، باعتبارها خللا يصيب نظامه ، ولذلك فهو « مرض لا ينبغي الاكثار منه » كما يشيع عند الكثيرين من العروضيين ، وأسماء الزحافات جميعا تشير إلى نقص أو خلل .

أن هذه النظرة ، التي يشترك فيها المحدثون حينها يعتبرون الزحاف ليس الا تخفيفا لثقل الأوزان ، تكشف أن هناك رؤية مشتركة في الجذر البعيد بين العروضيين القدماء والدارسين المحدثين ، فهم يسلمون حين يرون وظيفة الزحاف على هذا النحو ، بأن الزحافات هي « انحراف » أو تغيير عن الأصل ، الذي وضعه الخليل ، وهم بذلك ينطلقون من نفس الجذر المنهجي الكامن وراء الهيكل البنائي العام للعروض ، ولغيره من العلوم العربية التي نشأت في القرن الثاني الهجري ، هذا الجذر الذي يضع أصلا ويحاول أن يرد إليه كل ما يجده حتى وأن كان مخالفا لهذا الأصل ، ولعل الاضطراب المنهجي الذي يكشفه كتاب الأخفش في العروض أن يكون مثلا نموذجيا لهذا الوضع .

يقول الأخفش واصفا كيفية تقنين الزحافات : « فان قال كيف جعتم الأجزاء المزاحف فيها في البيت وأنتم لم تجدوا ذلك مجتمعا ؟ وكيف زاحفتم في كل جزء وجدتم فيه الزحاف في موضع أو موضعين ، وعسى أن يكون ذلك في أول البيت أو آخره أو وسطه بخاصة ، فاجزئتموه أنتم في كل موضع ؟ فلأن من الأجزاء ما قد رأينا العرب زاحفت فيه في غير موضع وأكثروا من الزحاف فيه ، فنحمله على الأكثر في كلامهم ولا نحمله على الشاذ » (٣٧) .

وفي هذا النص واضح أن السماع هو الذي حكم وضع الزحافات ، وهو نص يتفق مع ما أشير إليه من أن ترتيب الخليل للزحافات ، يعكس شيوع تلك الزحافات في الشعر وقبول السامعين لها ، (٣٨) ، غير أننا حين نرى الأحكام الجزئية للأخفش نفسه على زحافات بعينها ، نجد منهجا آخر هو الذي حكم . يقول مثلا : « وإنما أجزنا حذف نون فاعلاتن ، ولم يجه في الرمل ، لأنها قد وجدناها حذف في النون في المديد والخفيف فقسناها عليها ، وكذلك نون فاعلاتن في المجتث ، فاذا لم تقس الجزء بالجزء لزمك الا تزاحف في الجزء الا في الموضع الذي وجدته مزاحفا » (٣٩) .

أن الجملة الأخيرة في هذا النص تكاد تكون نغيا تهكميا للمبدأ الذي أقره في النص الأول ، أي مبدأ السماع ، واحلال مبدأ القياس محله ، غير أن المشكلة هي أن هذا القياس لم يرق دائما على أصل واضح في اللغة ، والنص التالي يكشف خلط الأخفش بين فهم السماع والقياس وحجم التدخل الشخصي فيها يقول :

« فان قيل : وهل أحطتم بالأبنية كلها ؟ ألسنت لا تدرى لعل أبنية كثيرة لم تسمع بها ؟ قلت : بلى . غير أني لا أجزئ الا ما سمعت ، كما أنه لو قلت مررت بأبوك غيرته ، وأن كنت لا أدري لعل هذه لغة للعرب ، وكذلك بعض البناء الذي لم نسمع به ، فان قال قائل : ليس أول من بنى الشعر إنما بنى بناء أو بناءين ، ولم يأت على الأبنية كلها ثم زاد الذي

بعده ، فلم يزل يجوز لهم أن يزيدوا فكيف لا تجوز الزيادة ؟ قلت : أما من بنى من العرب الذين سجتهم العربية بناء فهو جائز وأن لم يكن قد سمعه من قبل ،(٤٠) .

في هذا النص مجموعة من القضايا شديدة الأهمية فيما يتعلق بمنهج وضع العروض بل كل العلوم العربية ، ففي البداية يجزم الأخفش بأن السماع هو الحكم المطلق ، ولكن حين نضرب مثلا ، نجده لا يطبق هذا الحكم بل نقيضه ، فقد سمع : مررت بأبوك وكان الواجب أن يميزه ، ولكنه لا يميزه حتى وأن كان محتملا أن يكون هذا لغة للعرب . وهذا الفهم الغريب لممارسة السماع ناتج عن التباسات عدة حكمت للحظة التاريخية ، والعقولة العربية في ذلك الوقت ، وأول هذه الالتباسات هو ما يرد في نهاية نص الأخفش .

يعترض القائل على تحكيمية القواعد اللغوية ومصادرتها للمستقبل . وخاصة في أبنية ؛ والأخفش يوافق على الاعتراض ، ولكنه يرد بأنه يميز الجديد ، شريطة أن يكون من العرب الذين سجتهم العربية ، وفي هذه الإجابة غرابة ، لأنها أولا تأتي من الأخفش غير العربي(٤١) وهي تستدعي تساؤلا عما إذا كان الوضع هكذا فهل يجوز أن يضع الأخفش أو غيره من غير العرب قواعد لمن سجتهم العربية ؟ وثانيا لأنه يشير إلى معيار شديد الخطورة ، يعيدنا إلى تحكيم اللغويين والعروضيين في المادة اللغوية التي سمعوها .

فكلمة العرب الذين سجتهم العربية ، لا تعني عندهم كل قاطني شبة الجزيرة العربية ، وإنما بعض القبائل التي اعتبرها اللغويون أفصح القبائل ، ومع أننا نتفق مع تمام حسان في أنها ليست بالضرورة قریش ، الا أنه ينتهي إلى التسليم بأن هذه القبائل ليست كل العرب بأى حال من الأحوال . هذا ناهيك عن أنه يقر أن المادة المستشهد بها لم تكن سوى الشعر ، فقد رفضوا الكلام الشفهي ، بل يمكن القول معه أنهم رفضوا الاحتجاج - حتى بالاحاديث النبوية ، لأحتمال أن تكون قد رويت بالمعنى لا باللفظ(٤٢)

وقبل قبول نظرية الانتحال في الشعر ، مادة السماع والقياس الأساسية - لدينا الكثير من النصوص التي تؤكد أن العروضيين واللغويين عامة قد غيروا في الشواهد الشعرية حتى تتلاءم مع قواعدهم ، ومثال حازم على هذا تغييرهم للشاهد :

إلى
جاءنا مبشرنا بالبيان والنذر
أتانا مبشرنا بالبيان والنذر

لتأكيد وجود المراقبة(٤٣) .

بل من الواضح أن هناك شواهد قد صنعت خصيصا لتأكيد وجود وزن أو ظاهرة ليست

موجودة أصلا . وهذا التمثل ، لم يكن في الحقيقة بقصد الاساءة ، وإنما كان بقصد إحكام القواعد إحكاما مطلقا . ولا أحد يعترض بالطبع - على أن تكون النظرية محكمة القواعد ، ولكن الإعتراض هو على الكيفية التي أدت إلى أن تكون هذه القواعد قامعة للواقع الشعري واللغوي ، وغير ممثلة له ، وتقديرنا أن الخلط الذي حدث بين مبدأى السماع والقياس في البصرة إبان وضع العلوم اللغوية كان مستولا عن هذا القمع ، وتقديرنا أيضا أنه لم يكن الا توجهها منهجيا ، ناتجا عن جذر فلسفي عميق هو جذر الإيمان بالأصل المطلق .

روى تمام حسان أن السماع عن العرب قد بدأ منذ بداية القرن الثاني (قبل الرحلة إلى البادية) ثم بدأت الرحلة بيونس واستمرت حتى القرن الرابع ، غير أنه ، لما كانت الرحلة إلى البادية للسماع لم تبدأ الا بعد أن كان ابن أبي اسحق قد « دمج النحو ومد القياس وشرح العلل » فقد وجد النحاة أنفسهم ينظرون في المسموع وفي أيديهم أصول ثابتة يقيسون عليها ويتخذونها معايير حتى بالنسبة لما يقوله الفصحاء^(٤٤) ، ورغم أنهم هم أنفسهم الذين حددوا من هم الفصحاء من العرب ، وما هي الفصاحة ، فان القواعد النحوية رفضت بعض الفصيحي ، مثلما رفض العروضيون بعضا من أفضل الشعر .

نستنتج من هذا أن القواعد هي التي حكمت الشواهد بصفة أساسية ، وهذا هو المبدأ المنهجي الاساسي المسمى بالاستدلال^(٤٥) ، والذي يبدو لنا نتاجا لعقلية تؤمن بالأصل المطلق ، الذي قد يكون الله (في المفهوم الديني الاسلامي السني) ، أو غيره . فلاحفش الذي نقلنا عنه ، والذي بدا في بعض نصوصه قريبا من النصوص إلى درجة التواصل مع مدرسة الكوفة ، والذي يروى عنه أنه كان دهريا أو قدريا من أتباع ابي شمر هو أيضا يحكم القياس بذوقه كما رأينا من قبل .

إنه مما لاشك فيه أن دوافع العروض وغيره من العلوم العربية ، كانت دينية قومية سياسية ، بهدف الحفاظ على لغة القرآن والاسلام ، ولكني لا أعتقد أن المفهوم الديني في الإيمان باله واحد ، هو الأصل المطلق ، كان وحده جذر المنهج الاستدلالي بدليل ما رأيناه من مشاركة الأخفش في نفس المنهج . وإنما الجذر هو الفلسفة الذرية ، دينية كانت أو غير دينية ، تؤمن بجوهر واحد وأعراض متعددة ، فسواء كان العالم سنيا أو معتزليا ، أو حتى ملحدا ميتافيزيقا ، فان الجوهر أو الأصل يظل هو المثال المطلق الذي لا يس والذى تقاس عليه الاعراض واليه ترد ، وهذا ما حدث بالنسبة للعروض العربي ، وهو ما يفسر مجمل الخطوات التي تمت حتى أكتمل العروض هيكلها متكاملا .

إنه مما لاشك فيه أن الاستماع إلى الشعر العربي كان عنصرا فاعلا في بداية تكوين العروض ، ولكن في حين استمر أهل الكوفة في الحفاظ على الاستماع والاعتراف به نجد

أهل البصرة - والخليل أحد زعمائهم - يعتمدون القياس أساساً أول كما سبق أن رأينا ، وقد رأينا أنهم يقيسون على قواعد اعتبروها هي الأصل ، ثم قاسوا الشاهد (النصوص) على (الغائب) أى القواعد المجردة ، عكس ما شاع عند بعض الفقهاء والعلماء^(٤٦) . وعلى هذا الأساس ، فإذا كان الواقع الشاهد قد ساهم في تكوين الوحدات الصغرى في العروض ، فإنه لم يتجاوز هذه المرحلة ، واحتل الاستدلال والقياس ، الموقع الحاكم في اكمال الهيكل العروضى بصفة عامة ، مما يجعل من قول تماماً حسان الذى بدأنا به هذا القسم ، عن اعتماد منهج الاستقراء الناقص أمراً مشكوكاً فيه ، ويجعل - من ثم - القول بعلمية العروض (التامة) محل شك كبير ، وهذا ما أدى بنا إلى البحث في الجذور الايديولوجية (الفلسفية) للعروض والتي تمثلت - فيما نتصور - في المذهب الذرى^(٤٧) ، والذى يحتاج لاشك إلى دراسات أكثر تخصصاً ، لاظهار أثره في جملة البنية الذهنية للعرب آنذاك .

الهوامش:

- * سيد البحراوى : موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو ، مرجع سابق ص ٦٢ .
- (١) الاخفش : كتاب العروض ، مرجع سابق ص ١٣٦ .
- (٢) المقدم الفريد ، مرجع سابق ج ٦ ص ٢٣٤ - ٢٣٥ .
- (٣) حازم القرطاجنى : المنهاج ص ٢٥٢ .
- (٤) اللمهورى : الحاشية ص ٢٣ .
- (٥) يقول ابن جنى عن دائرة المجتلب مثلا : « وقدم فيها السريع ، وكان القياس تقديم المضارع لأن أوله وتد ، لكنهم تركوا القياس وقدموا السريع لأن مفاعيلن فى المضارع لا تسمى قط سائلة » كتاب العروض ، مرجع سابق ص ١٠٠ .
- وبالفعل ، فاننا نلاحظ أنه فيما عدا هذه الدائرة تبدأ الدوائر جميعا بما أوله وتد (الطويل / الوافر / المزج / المقارب) .
- (٦) تمام حسان : الأصول ، مرجع سابق ص ١١٩ .
- (٧) الحاشية ص ٣٦ .
- (٨) راجع : أحمد فوزى الهيب (دكتور) : الجانب العروضى عند حازم القرطاجنى ، دار القلم للنشر والتوزيع ، الكويت ١٩٨٨ ، ص ١٦ .
- (٩) حسب نظرية جويار ، فإن الوند يتكون من تتابع زمن قصير (ضعيف) ، وزمن قوى ، راجع الكتاب ترجمة المنجى الكمبى (مخطوطة بمكتبة د . سمعد مصلوح وعرضا لها فى كتاب د . شكرى عياد : موسيقى الشعر العربى ، ط ١ دار المعرفة القاهرة ١٩٦٨ ص ٦٨ - ٦٩ .
- (١٠) مادة « عروض » فى دائرة المعارف الإسلامية
Encyclopedia of Islam, New Edition, Copyright by E. D.
Brill . Leiden Netherlands . 1960 Vol . I p . 667 — 677 .
- (١١) مجلة الهيئة الأيقاعية للشعر العربى ، دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٧٤ ، ص ٧٤
- (١٢) راجع مدخل دراستنا عن « الايقاع فى شعر السياب » رسالة للحصول على درجة الدكتوراة - كلية الاداب ، جامعة القاهرة ١٩٨٣ ، ودراستنا عن « قضية النبر فى الشعر العربى ، ملاحظات حول منهج دراستها ، فى كتاب « دراسات فى الفن والفلسفة والفكر القومى » مهدى إلى عبد العزيز الاخوانى ، مطبوعات القاهرة ١٩٨٤ وستجد استفادة منها فى الجزء الثانى من هذا الكتاب .

١٣) الحاشية ص ٩٦ ، والنص رغم وضوحه القاطع ، غامض لأنه ليس مفهوما كيف يطوى الورد المجموع في مستفعلن التي هي عروض البسيط والرجز وضميرها حرفا رابعا ، ونفس الأمر بالنسبة لحزل الكاهلي أو حنين الرمل والحفيف ولذلك فإن الشارح يعتمد على قول المتن (إذا كان آخر جزء) ليفهم منه أن هذا يتم في حالة جزء هذه الأوزان وحذف العروض أو الضرب . في هذه الحالة فإن آخر جزء في البسيط يكون فاعلن وطيه يؤدي به إلى فاعن . . وهكذا .

١٤) راجع حول هذه الحالات :

— عبد الحميد الراصي : شرح تحفة الخليل في العروض والقافية ، مطبعة العالبي بغداد ، ١٩٦٨ ص ٣٩٥ .

— أحمد الهيب : الجانب العروضي عند حازم ، مرجع سابق ص ٦١ .

— أحمد كشك : الزحافات والعلل ، مرجع سابق ص ٣٠٩ .

١٥) حازم : المنهاج ص ٢٦٧ .

١٦) الأخفش : كتاب العروض ، تحقيق سيد البحراوى ، مرجع سابق ص ١٤١ .

١٧) سيد البحراوى : العروض العربي في ضوء كتاب الأخفش ، مقدمة تحقيق كتاب

العروض ، مرجع سابق ص ١٣١ .

١٨) الدمهورى : الحاشية ص ٢٩ - ٣٠ .

١٩) ابن رشيق : العملة ط ١ ص ١٥٠ .

٢٠) الدمهورى : الحاشية ص ٢٩

٢١) نفسه ص ٣٠

٢٢) ابن رشيق ج ١ ص ١٥٠ .

٢٣) الدمهورى : ص ٣٠ .

٢٤) نفس المرجع والصفحة .

٢٥) ابن رشيق ص ١٥٠ - ١٥١ ، وابن عبد ربه : العقد الفريد ج ٦ ص ٢٣٨ ،

٢٣٩ ، حيث لم يرد ذكر المكافئة .

٢٦) الحاشية ص ٣٠ .

٢٧) نفس المرجع والصفحة .

٢٨) نفس المرجع والصفحة .

٢٩) ابن رشيق ص ١٥٠ يعتبر أن المعاقبة تدخل سبعة أوزان فقط ، وليس تسعة كما هو

الحال عند الدمهورى .

٣٠) حازم : المنهاج ص ٢٦٠ - ٢٦٧ .

٣١) عن هذين المبدئين راجع آراء الأخفش في دراستنا : العروض العربي في ضوء كتاب

الأخفش ، مرجع سابق ص ١٣١ - ١٣٢ ، وأحمد كشك : الزحافات والعلل في

العروض العربي ، مرجع سابق ، الفصل الخاص بـ « كراهية التوالى » ضمن الباب

الثالث الخاص بضوابط الزحافات والعلل ، وهي كما يقدمها أربعة : كراهية التوالى ،

السكتة ، الانشاد ثم التردد الشطري والقافوى .

٣٢) يشير الأخفش إلى أن الرجز والرمل والمنسرح والسريع ، كانت أوزانها شديدة الشيوع

عند العرب ، راجع دراستنا المشار إليها سابقا ص ١٣١ - ١٣٢ .

(٣٣) راجع حول هذا الرأي :

Georges Bohas : *Metrique Arabe , quelques remarques. in*
"Chaiers D'etudes Arabes Et Isamiques. Sorbonne Nouvelle .
Paris III . N . 213 Janvier 1977 pp . 30 — 42 .

وفي هذه الدراسة ينطلق بواس من اتهام العروضيين العرب أنهم حين
يفترضون المعاقبة في موضع معين لا يعرفون - لا السبب الذي من أجله توجد
المعاقبة في هذا الوزن ، ولماذا لا توجد في الآخر ، ص ٣٢) وينتهي من بحثه
ص ٣٧ ، إلى أن كثيرا من قواعد الزحاف هي جزء من عملية واحدة عامة
لتقصير السبب الخفيف (٢) .

وفكرة قيام الزحاف بالتقصير فكرة قديمة وكذلك فكرة أنه تقصير يمكن
تعويضه بالمد أو الإنشاد ، راجع من القدماء ابن رشيق : العملة جـ ١
ص ١٢٨ — ١٢٩ وابن سينا : جوامع علم الموسيقى ص ١٢٥ - ١٢٦ ،
ومن المحدثين إبراهيم أنيس ص ١٥٩ ومحمد مندور : في الميزان الجديد :
ص ٢٣٩ ، ٢٤٠ ، وجوبار ، وقد سبق عرض رايه وكذلك كمال أبو ديب ،
وأخيرا شكرى عياد حيث يرى أن النبر يعوض الزحاف (راجع أحمد كشك :
ص ٢٢٧) وراجع أيضا : ميخائيل خليل الله ويردى : فلسفة الموسيقى
الشرقية .

(٣٤) نستخدم مصطلح القطع الطويل أحيانا بمعنى المقطع المتوسط (-) وفي هذه
الحالة نستخدم مصطلح المقطع زائد الطول بمعنى الطويل (+)
والاستخدامان شائعان .

- (٣٥) راجع لسان العرب لابن منظور ، طبعة دار المعارف ص ١٨١٧ - ١٨١٨ .
(٣٦) راجع مثلا ابن رشيق : العملة ص ١٣٨ والتبريزي : الكافي ص ١٩ .
(٣٧) الأخفش : كتاب العروض ص ١٤٤ .
(٣٨) راجع محمد العلمي : العروض والقافية ، مرجع سابق ص ٧٥ .
(٣٩) كتاب العروض ص ١٥٣ .
(٤٠) نفسه ص ١٤٤ .

- (٤١) الأخفش « فارسي الأصل ، سكن البصرة ، مولى لمجاشع بن دارم بن مالك
من حنظلة بن زيد مناة بن تميم » ، راجع : اخبار النحويين ٣٩ ، طبقات
الزبيدي ٧٤ ، نزهة الألباء ٩١ ، نقلا عن : أحمد محمد عبد الدايم : مقدمة
تحقيق كتاب العروض للأخفش ، مرجع سابق ص ٢٩ .
(٤٢) راجع تمام حسان : الأصول مرجع سابق صفحات ٩٩ - ١٠٥ .
(٤٣) راجع : أحمد الهيب : الجانب العروضي عند حازم ، مرجع سابق ص ٣٨
(٤٤) تمام حسان : الأصول ، ص ١٠٢ .
(٤٥) « منطوق أرسطو يعتمد ، في تحصيل المعرفة ، على البرهان ، وهو نوعان :
القياس والاستقراء ، وأرسطو يسمي الأول البرهان القياسي ،
أو الاستدلالي ، ويسمى الثاني البرهان الاستقرائي ، والفرق بينهما عند أرسطو

أن الأول علمي يقيني والثاني ظني غير يقيني ، ومصبدو هذا الفرق بينهما ، في نظرية أرسطو ، أن القياس البرهاني يصل إلى العلم اعتمادا على الأوليات العامة العقلية التي لا تقبل برهانها عليها لهداهاها ، في حين أن البرهان الاستقرائي يعتمد استقراء الجزئيات للانتقال منها إلى الكل الذي يشملها ، حسين مروة : النزعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية ، دار الفارابي ، بيروت ط ٤ ١٩٨١ ج ١ ص ٩١٩ .

(٤٦) نفسه ص ٨٢٤ .

(٤٧) عن هذا المذهب راجع حسين مروة : المرجع السابق ص ٧٠٥ وما بعدها ، والطيب تيزيني : مشروع رؤية جديدة للفكر العربي في العصر الوسيط ، دار دمشق ط ٥ ١٩٨١ ص ٢٣٥ .

وما يحتاج إلى بحث في ضوء علاقة العروض بهذا المذهب ، مسألة اعتبار حرف المد ساكنا التي سبق أن ناقشناها في الفصل الأول ، ولعله من المسائل التي تحتاج إلى بحث في ضوء ما نقتضيه من علاقة المنهج العروضي (وغيره) بالمذهب الذري مسألة اعتبار اللغويين ، والعروضيين حرف المد حرفا ساكنا ، وليست متحركة ، فرجا يمكن فهم هذه المسألة على ضوء فهم المذهب الذري للحركة والسكون ، فالساكن مثلا ، عند الأشعري وأصحابه ليس سوى مجموع ذرات منفصلة ، والزمان كذلك مجموع آتات منفصلة ، بين كل اثنين منها فراغ ، وهكذا شأن الحركة ، فهي أيضا مقسمة ، كالزمان والمكان ، إلى أجزاء لا اعتماد لها ، يفصل بين كل حركة وحركة بسكون ، فإذا قصرت فترة السكون كانت الحركة سريعة ، وإذا طالبت فترة السكون كانت الحركة بطيئة ، أي أنه لا فرق بين الحركة البطيئة والحركة السريعة بذاتها ، وإنما الفرق كامن في طول فترة السكون وقصرها فحسب ، وقد أخذ الأشاعرة بنظرية الطفرة في تفسير الحركة ، فقالوا أنها طفرة من نقطة إلى أخرى ، ولذلك التزموا بالقول أن الزمان طفرة من آ إلى آ في الفراغ الذي تتحرك فيه الجواهر أو الذرات ، ونظرية الطفرة هذه كان إبراهيم النظام أول من أخذ بها بين مفكري المعتزلة والأشاعرة كما يرى كثير من مؤرخي الفرق الإسلامية (حسين مروة : مرجع سابق ص ٧٣٧) .

ففي هذا النص يبدو واضحا ، أن نوعا من الاتفاق في المفهوم الذري للحركة والسكون بين أكثر من فرقة من الفرق الإسلامية ، ولكن الخلاف الذي يتضح فيها بعد هو اعتبار الحركة هي الجوهر المطلق لدى بعض المعتزلة في حين أن الآخرين قالوا بأن للسكون وجودا موضوعيا في الكون ، ويمكننا أن نتصور أن جروف المد (وبخاصة الالف) هي تركيب جليل من السكون المطلق والحركة المطلقة ، أو هو الحركة المطلقة التي تصل إلى حد السكون ، وهذا أمر يحتاج إلى باحثين متخصصين لإستكمال بحثه .

الفصل الرابع :

القافية

يبدو العروض العربي - حتى الآن - قائما على احساس واضح بالكم ، وأن لم تنتف امكانيات الاحساس بالكيف كما تشير بعض الظواهر ومنها أن شرط التفعيلة والوزن لا يحتم التساوى فى كم المقاطع فحسب ، بل فى ترتيبها أيضا ، بمعنى أن العلاقة بين الأسباب والأوتاد ، وبصفة خاصة موقع التود بين الأسباب ، هى العلاقة التى ميزت التفعيلات عن بعضها البعض ، رغم تساويها كميًا .

غير أن هذا الاحساس غير الكمي لا يؤدي إلى ما فهمه البعض من خروج العروض العربي عن النمط الكمي من الأعاريض ، ذلك أن الأعاريض الكمية لا تعنى بالضرورة مجرد التساوى الكمي بين التفعيلات أو الاقدام ، تساويًا مطلقًا ، فمنها ما يوالى بين مقاطع مختلفة كما هو الحال فى الشعر الأغرقي ، حيث التابع المقطعى (طويل / قصير) هو الذى يميز قديمًا عن أخرى^(١) .

نخلص من هذا إلى أن العروض العربي ، قد بنى أساسًا على إحساس واضح (وإن لم يكن أدراكًا علميًا) بالكم مع امكانية وجود بعض العناصر الأخرى غير الكمية ، وهذه العناصر التى تبدو بسيطة وغامضة فى الأوزان ، نجدها واضحة كل الوضوح وشديدة الأهمية فى العنصر الثانى من عناصر الايقاع الشعري كما أدركه العروضيون ، نقصد القافية .

تختلف الآراء بكثرة حول تعريف القافية ، حيث يراها الأخفش اخر كلمة في البيت ، ويراها اخرون مساوية للروى أى اخر حرف صحيح (غير معتل) في البيت ، في حين يراها الخليل ، وهو التعريف الاكثر شيوعا : « مجموعة الحروف التي تبدأ بمتحرك قبل آخر ساكنين في البيت » (٢) .

وأيا كان التعريف المعتمد لدى العروضى ، فإنه لا خلاف على ضرورة لزوم ، ما يتفق على أنه القافية ، في نهاية كل بيت ، دون اخلال أو تغيير ، ولذلك ، فاننا حين نراجع ما يتفق العروضيون على لزوم تكراره في نهاية كل بيت ، نجد أن تعريف الخليل بن أحمد هو التعريف الدقيق بالفعل .

إن الجميع يتفقون على ضرورة تكرار عدد من الحروف والحركات في نهاية كل بيت ، وهى على النحو التالى :

١ - الروى ، وهو أهم هذه الحروف ولا بد من وجوده في القافية ، ولذلك لا يسمح بتغييره بأى حال من الأحوال ، ولهذا فقد كان لا بد أن يكون حرفا لا يقبل التغير أى لا بد أن يكون حرفا صحيحا غير معتل وأن يكون أصيلا في الكلمة حتى لا يحذف ومن هنا فلم يعتبروا حروف المد والهاء حروف روى الا في حالات محددة .
والروى إما أن يكون مقيدا (أى ساكنا) أو مطلقا (أى متحركا) وهنا فان حركته تسمى المجرى ، وهى لا بد أن تلزم ايضا .

٢ - الوصل هو حرف لين ناشئ من إشباع حركة الروى ، أو الهاء التى تلى هذا الروى ، أى إما أن يكون حرف مد أولين أو هاء ، سواء كانت الهاء ساكنة أو متحركة فان كانت متحركة فحركتها تسمى النفاذ .

٣ - الخروج هو حرف المد الناشئ عن إشباع حركة هاء الوصل أو النفاذ مثل ضربهى ويوافقها .

٤ - الردف : وهو حرف مد قبل الروى ، فاذا كان الفاء التزم الالف ، وان كان وارا أو ياء ، جاز التبادل بينهما .

٥ - التأسيس : الف بينه وبين الروى حرف يسمى :

٦ - الدخيل : وهو حرف صحيح بين التأسيس والروى وتسمى حركته الاشباع .

ويضاف إلى هذه الحروف والحركات حركتان هما :

الخذو : وهى حركة ما قبل الردف

والرس : وهو حركة ما قبل التأسيس .

وكما سبق القول ، فإن ما ينبغي أن يوجد من حروف القافية حرف الروى وحده ، وما بقى قد يوجد وقد لا يوجد ، ومن الحركات تلزم بحركة الحرف السابق على الروى . هذا في حالة كون الروى مقيدا ، أما إذا كان مطلقا فإن حركته ، واشباعها يلزمان أيضا وأن كانت قد تحولت إلى حروف (الوصل والخروج) .
وعلى هذا الأساس ادرك العروضيون للقافية خمس صور حسب عدد حروفها ، أطلقوا عليها التسميات التالية :

- ١ - المترادف وتتكون من /٥٥ مثل الزوال وواضح أنها مردوفة .
- ٢ - المتواتر وتتكون من /٥/٥ مثل صاحب وواضح أنها مؤسسة .
- ٣ - المتدارك وتتكون من /٥//٥ مثل من صلب .
- ٤ - المتراكب وتتكون من /٥///٥ مثل فيها وأضغ
- ٥ - المتكاوس وتتكون من /٥////٥ مثل الإله فجبهر

وإذا حولنا مكونات هذه الصور الى المقاطع لكانت كما يلي بالترتيب : (/-/-/)
ب -/ -/ ب ب ب -) ومعنى هذا أن هذه الصور أو التشكيلات ، هى فى المقام الأول قائمة على الأساس الكمي ، والذي يعتبر جزءا من تكوين البيت الشعري ، حيث أن موضع القافية هو الضرب ، ولهذا علينا أن نتذكر أن العروضيين قد حرصوا على ضرورة وحدة العروض والضرب فى كل أبيات القصيدة ، وإذا تساهلوا بشأن العروض فإن هذا التساهل لا ينال الضرب بأى حال من الأحوال ، وأن كان قد ورد فى الشعر كما سبق أن ذكرنا .

الحرص على وحدة الضرب ، أى ضرورة تكراره بنفس الصورة فى كل أبيات القصيدة ، هو حرص على توفير الأساس الكمي الذى تقوم عليه القافية ، أى البنية المقطعية الموحدة ، التى تتمثل فى العدد الثابت من الصوامت والصوائت ، غير أن هذا الأساس الكمي ليس هو وحده ما يحقق القافية ، وهذا الأساس لا يكتفى بالبنية المقطعية المجردة لتشكيله القافية وإنما يحرص على تحقيق الدقة الكمية المطلقة لكل العناصر فهناك أربعة حروف ينبغى أن تتكرر بذاتها كما هو الحال فى الروى ، والف التأسيس والوصل سواء كان هاءا أو ليئا والخروج وثمة حرف يجوز التبادل فيه بين الواو والياء هو الرفع والتادل هنا بين حرفين متساويين كميًا ، ولذلك لا يجوز التبادل بينهما وبين الألف لأن الألف أطول منها (فهى دائمة مد ، بينها الواو والياء يمكن أن يتحولا إلى حرفى لين) ، أما الدخيل فهو الحرف الوحيد الذى يجوز أن يكون أى حرف مساو كميًا طالما انه صامت ، يضاف إلى ذلك ان كل الحركات بدءا من الرس لا بد ان تكون هى فى كل الابيات ، وأى خروج عليها يعتبر عيبا من عيوب القافية يسمى السناد .

عير ان هذه التحديدات الدقيقة لم تكن تهدف - فحسب - إلى ضمان التساوى الكمي بين تشكيلات القافية في القصيدة الواحدة وإنما هناك حرص واضح على ضمان قيم صوتية بعينها لا بهد ان تتكرر ، وهذا هو معنى الحرص على تكرار حروف بذاتها وحركات ، بذاتها ، وليس بدائل لها تساويها كميًا ، وهذا اول ملمح كفي في القافية ، اما الملمح الثاني ، فهو ان الدقة في ضرورة تحقيق تساوي كمي معين ، حققت - ضمنا - ضرورة تضمن القافية . لمقطع منبور . ونحن نستطيع ان ندرك ان الصور الخمسة للقافية التي أوردناها من قبل تتضمن نبرا إما على المقطع الأخير (رقم ١) أو قبل الأخير (رقم ٢) أو الثالث أو الرابع أو الخامس من الآخر (٣ ، ٤ ، ٥ ، على التوالي) ، وذلك طبقا لقواعد النبر التي سنعرض لها في القسم الثاني .

صحيح ان العروضيين لم يدركوا ظاهرة النبر ولم يتعمدوا ان يحققوها ولكن النبر ظاهرة موضوعية تتحقق في الاستخدام اللغوي سواء أدركناها أم لم ندركها ، مثلها مثل المقاطع تماما ، ولاشك ان القدماء كانوا يستمعون إلى المقاطع المنبورة ، وقد يدركون تميزها ، وان لم يعرفوا ما الذي يحقق لها هذا التميز .

يضاف إلى هذه العناصر الكيفية عنصر كفي ثالث أحس به القدماء وسموه اساء غير دقيقة ، فيحنا يقول الاخفش مثلا : « الشعر وضع للغناء والحداء والترنم ، واكثر ما يقع ترنمهم في آخر البيت »^(٣) ، فانه يشير ضمنا إلى أهمية هذا الموقع ، وما يتيح من فرصة للترنم ، ولذلك سنجد ان عددا كبيرا من حروف القافية هي من قبيل الصوائت التي تسمح بهذا الترنم . ويساعدنا علم اللغة الحديث ، ان ندرك ان في هذا الترنم ايضا نوعا من التنغيم ، الذي تتجمع نغماته طوال الكلام للتجسد واضحة في نهايته .

ان التنغيم هو خاصية صوتية ناتجة عن درجة Pitch الصوت ، فلكل صوت نغمته ، ولكن تسلسل الاصوات بنغماتها يتواصل محققا النغمة الاساسية في نهايته لتكون صاعدة ، أو هابطة ، أو مستوية^(٤) والقافية هي نهاية الكلام ، ليست نهاية الشطرة الثانية فحسب ، بل نهاية البيت كله ، ونهاية الجملة النحوية ، حيث يشترط استقلال كل بيت وزنا ونحوا ومعنى ، واذا فقد هذا الاستقلال وقع الشاعر في عيب التضمين . . ومن هنا نخلص إلى ان موقع القافية هو موقع التنغيم الذي يستغله الشاعر للترنم كما يشاء .

على هذا النحو ، تكون قد اكتملت لنا ثلاثة عناصر كفية تتحقق ضرورة في القافية ، وان لم يدركها القدماء ولم يعلنوها ، ولكن شروطهم حققتها ، وهي النبر ، والتنغيم والقيمة الصوتية الخاصة بالاصوات ذاتها بما تتضمنه من قوة اسماع وغيرها ، وهذه العناصر ، مع

القيم الكمية ، هي التي تفسر الضوابط التي وضعها العروضيون للقافية والتي سميت باسم عيوب القافية وهي :

- ١ - الإكفاء : وهو الجمع بين رويين متجانسين في المخرج .
- ٢ - الإجازة : وهي الجمع بين رويين مختلفين في المخرج .
- ٣ - الإقواء : وهو الجمع في المجرى بين حركتين مختلفتين غير متباعدتين (مثل الكسرة والضممة في فوارس ومدارس) .
- ٤ - الإصراف : وهو الجمع بين حركتين مختلفتين متباعدتين في المجرى مثل الفتحة والكسرة في رداء وبناء) .
- ٥ - الإبطاء : وهو إعادة ذات اللفظ بذات المعنى قبل سبعة أبيات .
- ٦ - التضمين : تعلق قافية البيت بصدر البيت الذي يليه .
- ٧ - السناد : وهو اختلاف ما يراعى قبل الروى من الحروف والحركات وهو انواع :
 - سناد التأسيس : تأسيس قافية وإهمال اخرى .
 - سناد الردف : إرداف قافية وإهمال اخرى .
 - سناد الحذو : اختلاف الحذو بفتح مع كسر أو ضم .
 - سناد الاشباع : اختلاف الاشباع .
 - سناد التوجيه : اختلاف التوجيه . . . (٥) .

ففي هذه العيوب نلاحظ حرصا على القيم الصوتية كما هو الحال في الإكفاء والإجازة والإقواء والإصراف والسناد ، وحرصا على التنعيم (مع القيم الاخرى بالطبع) في التضمين ، اما الإبطاء فهو ضابط أو عيب لا يتعلق بالقافية ذاتها الا من بعيد ، وإنما يتعلق بمفهوم عام للشعر ، من حيث كونه طاقة لغوية ومن حيث انه بناء محدد للقصيدة . وفي هذا الامر يشترك معه التضمين كما سنرى فيما بعد .

وثمة حقيقة يكاد ينعقد عليها الإجماع ، وهي ان كثيرا من هذه العيوب وغيرها من مصطلحات القافية ، كانت خبرة عربية قائمة قبل الخليل ، سواء بمعناها أو بذات المصطلح الذي اخذه علماء العروض بعد ذلك ، وهي حقيقة تجعلنا قادرين على الزعم بأن حجم تدخل العروضيين في تقنين القافية ، لم يكن بنفس الدرجة التي تدخلوا بها في تقنين الأوزان أو البنية العروضية عامة ، فمنذ بداية الشعر ، نجد مصطلح القافية ذاته سواء بمعنى الشعر عامة أو القوافي أى أو اخر الابيات وغيرها من الدلالات^(٦) ، ومن ذلك قول عبيد بن الابرص :

سلى الشعراء : هل سبحو كسبحى بحور الشعر أو غاصوا مغاصى
لسانى بالثير والقوافى وبالأسجاع امهر فى الغياص^(٧)

وقد وردت أكثر من اشارة إلى ان مؤسس علم القوافي هو اقدم شعراء العربية اى المهلهل ابن ربيعة ، يقول اللمنهورى مثلا : « وعلم القوافي هو علم باصول يعرف به احوال اواخر الابيات الشعرية من حركة وسكون ولزوم وجواز وفصيح وقبيح ونحوها ، وموضوعه اواخر الابيات الشعرية من حيث ما يعرض لها ، وواضعه مهلهل بن ربيعة خال امرئ القيس »^(٨) ، وهذه الاشارات متوافقة مع ما يقال من ان مهلهل هو اول من لهل الشعر اى أرقه أو سلسل بناءه ، غير ان التلقيق فى الامر يشير إلى صعوبة تصديق هذه الاشارات تماما .

ان الروايات العديدة عن ورود مصطلحات القافية فى التراث الجاهلى تؤكد ان معرفة العرب بالقافية واجزائها وعيوبها كانت اكثر من معرفتهم بالاوزان ، فرغم انهم ابدعوا الاوزان والقوافي فى اشعارهم ، الا أن محاكمتهم لبعضهم البعض وتصحيح الأشعار كان الاكثر فيها - حسب ما ورد الينا من نصوص - قائما على القوافي وليس على الاوزان ، ومن هنا امكننا القول ان دور السماع والاستقراء فى وضع علم القافية كان اكثر من الاستدلال الذى حكم وضع العروض :

ورغم ان هناك اشارات قوية تؤكد ان الخليل بن احمد هو واضع علم القافية^(٩) فان المنهج الذى يكشف عنه هذا العلم يختلف عن منهج العروض الذى سبق ان أوضحناه ، فمئذ تعريف العلم ، نجد غيابا ملحوظا للمعيارية التى حكمت تعريف العروض الذى هو علم تعرف به صحة أوزان الشعر من انكسارها . نحن هنا إزاء علم تعرف به أحوال أواخر الأبيات الشعرية من حركة وسكون ولزوم وجواز وفصيح وقبيح ونحوها . . « ولعلنا نلاحظ فى المصطلحات السابقة غياب المصطلح الذى يساوى فى شدته « انكسار الوزن » هنا فقط قبيح وليس مكسورا .

ان هذا لا يعنى بالطبع ان المعيارية قد غابت عن العلم والا فلا معنى العيوب السابق الاشارة إليها ، غير ان هذه العيوب - فى معظمها - لم يفرضها العروضيون فى حالة علم توافق الواقع الشعرى مع قواعدهم ، وانما هى عيوب وجدت مع الشعر ، وعالجها العرب انفسهم قبل ان تقنن القواعد للقافية كعلم ، ومعنى هذا اننا نتصور ان قضايا القافية كانت مطروحة على مستوى الوعى المعرفى أو حتى العلم لدى العرب ، ولم يفعل واضعو العلم سوى تنظيم هذه القضايا ووضعها فى نسق ، لم تتحكم فيه فكرة مسبقة كفكرة الدوائر العروضية مثلا ومن هنا جاء العلم قريبا من الواقع الشعرى .

ويمكن تفسير هذا الاختلاف بين الاوزان والقوافي فى المنهجية العلمية ، بما سبقت الاشارة إليه من توفر المادة العلمية الخاصة بالقافية ، وهذا امر نعتقد انه راجع إلى أهمية القافية بالنسبة للشعر العربى ذى الطبيعة الشفاهية التى تتطلب الانشاد والحفظ . فالانشاد

يحتاج إلى وقفة ضرورية تتناسب مع الطاقة التنفسية للمنشد ، اى بعد نهاية كل بيت^(١١) ، والحفظ يتطلب مفتاحا اذا تذكره الانسان تذكر بقية المحفوظ ، ومن هنا عرفت القصائد باسم رويها : دالية النابعة ، ولامية امرىء القيس . . . الخ .

وهذا التفسير لا يتناقى - على اية حال - مع الآراء التى ترى ان نشأة الشعر العربى كانت سجعية ، وان هذا الشعر قد ورث عن نشأته السامية ، القافية^(١٢) ذات الطابع الكيفى كما سبق ان اوضحنا ، فهذه جميعا تفسيرات تتعاون فى اثبات الوجود القوي للقافية ، ومعارفها فى التراث العربى قبل عصر التقنين والتعديد .

بل ان هذا التفسير يكشف الخلاف الجذرى الاعمق بين القافية والعروض ، فبينما العروض يعتمد الأساس الكمى فى المقام الاول ، نجد ان القافية قد اهتمت بالعناصر الكيفية اهتماما ربما يفوق الاساس الكمى لاننا وجدنا بعض التجاوز فى امكانية تغيير البنية المقطعية للضرب (عبر الزحاف مثلا) ، شريطة الا يتخل بالحروف التى لا يبد ان تتكرر اذ وجدت مثل الروى والصوائت المحيطة به ، قبله ، أو بعده .

هذا الخلاف يكشف اذن الموقف الاقل تحكما من قبل العروضيين ازاء القافية مقابل التشدد فى الأوزان ، ومع ذلك فان هذا التحكم لم يزل بشأن القافية . ففى الوقت الذى وجدنا فيه أشعاراً من مراحل مختلفة تخرج عن هذا التصور الشائع للقافية ، سنجد العروضيين يرفضون هذه الاشعار ، ويخرجونها من اطار الشعر كما سنرى فيما بعد ، وسوف نجد العروضيين يفرضون عناصر من افكارهم على القافية ، وهذا واضح بصفة خاصة بشأن بعض العيوب مثل الإبطاء .

ففى الوقت الذى تكثر فيه الحالات التى يستحب فيها تكرار لفظة بذاتها وبمعناها فى الشعر مثل الالفاظ المشتركة (كالعين) واسم الممدوح واسم الحبوب والكنيات . . الخ ، نجد ان العروضيين يعتبرون هذه الظاهرة عيبا اذا تكررت اللفظة دون ان يفصلها عن سابقتها سبعة أبيات ، وقيل عشرة أو ستة وعشرين^(١٣) . . الخ ، وهم يعتمدون فى التعيب على ان هذه الظاهرة تدل على ضعف الشاعر وعدم معرفته باللغة وضيق مفرداته اللغوية . غير ان تحديد الابيات الفاصلة بين اللفظين المتكررين بسبعة ابيات - وهو الشائع - يدل على انهم يحكمون معيارهم فى حدود القصيدة والتى يجب الاتقل عن سبعة ابيات^(١٣) .

كذلك يدخل تعيب العروضيين للتضمين ، رغم وروده فى الشعر القديم ضمن حدود تصورهم الكلاسيكى لضرورة استقلال البيت عن غيره من أبيات القصيدة ، وصحيح ان ثمة ضرورة موضوعية فرضت هذا الاستقلال فى العصر الجاهلى ، تتعلق بطاقة المنشد ، والحافظ ، كما قلنا ، وايضا بكون الشعر حامل المعرفة والحكمة التى يفضل ان تكون موجزة ومكثفة حتى يسهل حفظها ؛ ولكن هذه الضرورة زالت مع تغير مفهوم الشعر بعد الاسلام

وانتهاء عصر المشافهة إلى التدوين ، ومع ذلك ظل التحكم العروضى بشأن التضمين قائما بقوة .

ان هذا التحكم يشير إلى نفس الجذر الاشكالى فى البنية العقلية للعروضيين : فكرة الأصل ، والحرص على أن يطابق الفرع الاصل ، صحيح أن الأصل هنا ليس هو الدوائر أو نظرية التبادل والتوافق ، وإنما هو الاستخدام الجاهل - فى الاغلب الاعم - ولكنه ظل - بالنسبة لهم - أصلا لا يجوز الخروج عليه ، حتى وان تغيرت الدواعى التى دعت إليه أو حتى لو تغير الشعر نفسه كما سنرى فيما يلى .



هوامش الفصل الرابع :

- ١) راجع دراستنا : نحو علم للعروض المقارن (اطار عام) مجلة ادب ونقد ، القاهرة سبتمبر ١٩٨٦ ص ١١٢ وما بعدها .
- ٢) راجع كتابنا : موسيقى الشعر عند شعراء ابوللو ، مرجع سابق ط ٢ ص ٦٣ .
- ٣) نقلا عن حسين نصار (دكتور) : القافية في العروض والادب ، دار المعارف بمصر ١٩٨٠ ص ٣٧ .
- ٤) راجع بالتفصيل القسم الثاني من الكتاب .
- ٥) راجع على سبيل المثال الحاشية ص ٩٨ - ١٠٥ .
- ٦) راجع حول تاريخ القافية : حسين نصار : مرجع سابق ص ٥ وما بعدها .
وعوفى عبد الرؤوف : تقديم تحقيق كتاب القوافي لاهى يعلى التونجى ، مكتبة الخانجي بالقاهرة ، ١٩٧٥ .
- ٧) ديوانه ص ٧٦ - ٧٧ نقلا عن حسين نصار ، مرجع سابق ص ٢١ .
- ٨) حاشية الدمهورى : ص ١٥ .
- ٩) حسين نصار . ص ٩
- ١٠) يقول الصبان عن القافية أنها « محل الوقف والاستراحة » راجع الشرح على منظومته في علم العروض ، المطبعة الوهبية بمصر ١٢٨٨ هـ ص ٧٥ .
- ١١) راجع مصطفى عوض الكريم : فن التوشيح ، دار الثقافة ، بيروت ١٩٥٩ ص ٤١ - ٤٩ ،
و د . عوفى عبد الرؤوف : بدايات الشعر العربى بين الكم والكيف ص ٦٥
- ١٢) الدمهورى ص ٩٨ .
- ١٣) نفسه ص ٧٨ .

القسم الثاني :

نحو منهج معاصر

لدراسة الايقاع في الشعر العربي



مقدمة

العروض وإيقاع الشعر

حرصنا منذ بداية هذا الكتاب على ان نميز بين العروض وإيقاع الشعر العربي ، وأوضحنا ان العروض العربي ، ليس الا نظرية في إيقاع الشعر العربي ، وان كانت هي النظرية التي قدر لها السيادة لأسباب ، بعضها يتعلق بتكاملها المنهجي - على الاقل شكليا - وبعضها يتعلق بالظروف التي عاش فيها هذا العروض والشعر العربي نفسه ، اى في ظل مجتمع لم ينبجح في ان يخرج خروجا جذريا عن اطار الظروف الاجتماعية والفكرية التي انتجت العروض .

على المستوى الفكرى لم يتح لأى إنجاز فلسفى ماضى بالمعنى الدقيق ان يتحقق وينجز مفاهيم علمية متكاملة ، تستطيع مواجهة التيار الصلب السائد من الفكر المثالى ، والذي ساندته سلطة غيبية ، ظلت حتى في لحظة تفتحها العقل على انتاج المعتزلة (في عصر المأمون) قامعة ، أو رفضة لأى مخالفة أو مغايرة ، ولا شك أن قمع المأمون لمعارضى الاعتزال كان نهاية ملتبسة - تمت باسم التحرر والعقل - للاجتهد الذى ازدهر قبل ذلك بقرنين من الزمان ، وكان قادرا - لو استمر - على أن يضع فى يد أهله من المسلمين العدة القوية لمواجهة الاعداء الداخلين والخارجيين الذين تكالبوا بعد ذلك ليقضوا على دولة زاهرة متقدمة ، توفرت لها كل مقومات الخروج من عصور الإقطاع إلى الرأسمالية ، أى إلى الدولة البرجوازية الحديثة ، قبل أوروبا بأزمان^(١) . تكالبت إذن قوى خارجية مع عوامل داخلية

أوقفت حركة المجتمع العربي الإسلامي إلى الإمام ، وظل هذا القمع قائماً مهما اختلفت أشكاله حتى يومنا هذا ، وهذا بالطبع لا ينفي المحاولات المستمرة التي قامت هنا وهناك في أرجاء الدولة الإسلامية للانتفاذ واسترداد العافية ، ولكن هذه المحاولات القديمة والحديثة ، لم تنجح أبداً في أن تحقق تجاوزاً جذرياً للموضع الذي سار في طريق التدهور دون رجعة . ومن هنا فإن حركات الخروج والتجديد ظلت لحظية ومؤقتة ، وظل إنجازها كذلك غير جذري بالمعنى الدقيق ، ومن ثم - لم يكن قادراً - على أن يحقق قطيعة جذرية مع لحظته المتدهورة أو مع تراثه السابق الذي لا يمكن تطويره دون أحداث القطيعة معه .

على مستوى العروض ، تتالت محاولات كثيرة لوضع أعراف جديدة أو لتعديل العروض الخليلي ، ولكنها ظلت - في النهاية تهميشاً وتعليقاً على الخليل وليست خروجاً جذرياً عليه^(٢) ، ولعلنا نوضح هنا ما نقصده بالجلرية ، حين ترصد الملامح الأساسية التالية للعروض العربي ، والتي لم نجد أحداً يخرج عليها :

١ - أن العروض العربي قام على منهج غلب فيه الاستدلال على الاستقراء ، مما أدى إلى تغليب النظرية العروضية على الواقع الشعري الذي نعرف أن كثيراً منه كان قد ضاع قبل عصر الخليل^(٣) ، بالإضافة إلى أن التحديدات المسبقة التي وضعها اللغويون (ومنهم الخليل) قد قلصت حدود المادة المعتملة كشواهد .

٢ - وترتب على هذا الأساس المنهجي نظرة معيارية ترد إلى الأصول ، وتنفى ما لا يتفق مع الأصل ، وهي نظرة ذات طابع أخلاقي تحكمت فيه الأسس الفلسفية بجانب المعايير الأخلاقية السائدة سوا كانت جماعية أو فردية ، بالإضافة إلى تحكّم الدوق الفردي في أحيان كثيرة ، سواء عند القدماء ، أو المحدثين^(٤) .

٣ - وترتب على هذه المعيارية تقلص وظيفة العلم إلى مجرد « معرفة صحيح أوزان الشعر من انكسارها » دون أن يتعدى ذلك إلى الوظيفة الأهم ، وهي علاقة ذلك بالشعر ، أي ببقية عناصر القصيدة وخاصة دلالتها ، وحين تطرق بعض القدماء إلى هذه القضية وقعوا في تعميمات وانطباعات ، لأنهم انطلقوا من نفس الأساس الخليلي أي فكرة الأوزان الأصلية المجردة ، التي كانوا هم أنفسهم يعرفون أنها لا تتحقق بذاتها ، على الأقل بسبب عدم خلوق قصيدة من الزخافات والعلل . ومن ثم فإن الربط بين الوزن والغرض ، أو العاطفة أو حتى درجة العاطفة ، لا يؤدي إلى نتيجة دقيقة^(٥) .

٤ - ورغم الخلل الواضح في تحديد الوحدات العروضية الصغرى ، بل وفي تحديد الوحدات اللغوية الصغرى (الساكن والمتحرك) ، بحيث اعتبر وحدات ما لا ينطبق عليه المفهوم ، لأنه يمكن أن يتحلل إلى ما هو أصغر منه ، مع ذلك ، فقد استطعنا أن نذكر أن

الأساس الذى قام عليه العروض هو فى المقام الأول أساس كمي ، وإن لم يكن مدركا - من قبلهم - إدراكا علميا . وعلى ذلك فرغم بعض العناصر التى برز دورها وخاصة فى القافية وأهمية الوند ، فإنها قد برزت تلقائيا ، ودون إدراك علمي ، ودون أن تشغل حيزا فعليا فى النظرية العروضية ، ومن هنا غابت عن هذه النظرية امكانيات ثرية قائمة فى اللغة بالفعل ، مثل النير والتنغيم .

٥ - إن العروض تضمن مصادرة واضحة ، ليس فقط على أشعار الماضين الذين لم يعرفوهم أو رفضوهم ، وإنما صادر بمعياريته وتمسكه بالأصل المطلق ، على أى تجديد وإبداع فى الشعر .

ورغم ما سبق قوله من أن حركات التجديد والابداع فى الحياة العربية لم تكن جذرية بما يكفى ، فإننا نتصور أن حركات الابداع الشعري ، كانت أكثر جذرية بالنسبة لمحاولات التجديد فى العروض ، الذى ظل رافضا لهذه المحاولات .

إن تاريخ الشعر العربي منذ نشأته ، يشهد بأنه لم يتوقف لحظة عن إنتاج النماذج الشعرية التى لا تتفق مع قواعد العروض ، سواء جزئيا أو كليا ، فمنذ نصوص الجاهليين ، عبيد بن الأبرص ، والأمير امرئ القيس والنابغة وغيرهم . نجد نصوصا لا تلتزم بالوزن الواحد^(٦) ، أو بالقافية الواحدة^(٧) ، ونجد أبا العتاهية المعاصر للخليل يعلن صراحة أنه « أكبر منه » وينظم على أوزان لم يقل بها ، ويعد ذلك تتوالى الأشكال غير المتفقة مع العروض وخاصة مع القافية مثل الدويبت والمثلثات والمخمسات والمربعات والمسمطات ثم الموشحات والأشكال الشعبية المختلفة ، ثم بعد ذلك الشعر المرسل والشعر الحر وقصيدة النثر فى العصر الحديث .

وإذا كانت مخالفة أشكال المسمطات والمخمسات وغيرها تقتصر على الإتيان بأكثر من قافية فى القصيدة الواحدة ، بجانب تغيير الأضرب (حيث يجتمع الوزن تاما ومشطورا) (وإن كان هذا يمكن أن يقبل إذا اعتبر البيت التام بيتين مشطورين) ، وإذا كانت مخالفة الشعر المرسل ، كما تحقق فى الشعر العربي الحديث قاصرة على التخلص من الروى مع الحفاظ على الوزن ، وعلى بنية القافية فى معظم الأحوال ، فإن مخالفة الموشحة والشعر الحر وقصيدة النثر ، كانت أكبر من ذلك كثيرا ، وتحتاج إلى وقفة خاصة .

لا شك أن الموشحة تعتبر أعلى ظواهر التجديد فى العصر العربي القديم ، وليس لدينا شك أيضا فى أن تأثيرا أندلسيا واضحا قد ساهم فى إنتاج هذا التجديد ، ذلك أن خروج الموشحة على العروض ليس قاصرا على تمييز الغصن عن القفل وهو الأمر الذى اعتمد عليه من ردوا الموشحة إلى المسمط ، حيث يتشابه سمط المسمط (أى شطرته المفردة المتفقة القافية

مع مثيلاتها في كل المسمط) مع قفل الموشحة ، هذا التمييز هو أحد عناصر خروج الموشحة على العروض ، غير أن هناك من العناصر ما هو أخطر ، حيث نرى :

١ - إن نظام القافية في الموشحة أكثر تعقيدا بكثير من المسمط ومن القافية الموحدة .
فقافية الأفعال (الموحدة) تختلف عن قوافي الأغصان المتغيرة ، وقد ترد قوافي داخلية في الأفعال أو في الأغصان .

٢ - أن أوزان الموشحات ليست جميعها هي الأوزان العربية بل إن أفضلها لديهم هو الأوزان غير العربية ، كما أن الموشحة الواحدة قد تتضمن أكثر من وزن ، ناهيك عن جمعها بين أكثر من ضرب من ضروب الوزن الواحد .

٣ - إن القفل الأخير أى الخرجة ، يتميز بأنه أقرب إلى الأغنية الشعبية التي هي أساس الموشح كله ، وعليها يبنى وخاصة في موسيقاه إن لم يكن في وزنه ، إذ من الواضح أن لهذه الخرجات أصولا في الأغاني الشعبية الأندلسية ، نظرا لكثرة الألفاظ العامية ، وكذلك المعاني الشعبية فيها ، والأهم من ذلك أنها تعتمد أساسا على اللحن ، وهو الأمر الذي يجعل ابن سناء الملك يعتبر أن الموشحات « ليس لها عروض إلا التلحين ولا ضرب إلا الضرب ، وأكثرها مبنى على تآليف الأرنج ، والغناء بها على غير الأرنج مستعار ، وعلى سواء مجاز »^(٨) .

إن هذه الخصائص الإيقاعية ، والتي تحتاج إلى دراسة أكثر تفصيلا بمنهج معاصر جعلت الموشحة فنا متميزا في الشعر العربي ، وملهما لما جاء بعده من شعر ، شعبي أو فصيح^(٩) ، وخاصة في الزجل الذي يعتبر عمدة الأشعار الشعبية حتى العصر الحديث ، والذي قام على أساس وزن غير خليلي (مستفعلن فعلمن فعلمن في الغالب) وكذلك على نظام مخالف في القافية . ويبدو لي أن الأصول الشعبية من ناحية والنضج الاجتماعي الذي عاشته الأندلس ، كانا وراء هذا التراث الإيقاعي ، الذي يحقق ما يمكن أن نسميه بالبوليفونية الموسيقية الناتجة عن تعدد الأصوات (إذا اعتبرنا لكل وزن صوتا بالمعنى النقدي) وكذلك لكل قافية ، وهو أمر ما كان يمكن أن يتحقق دون أن يكون المجتمع نفسه على مشارف العصر الحديث^(١٠) وهذا ما تحقق بالنسبة للأندلس ، ولكن بعد خروج العرب منها .

في العصر الحديث ، كانت نهضة الحركة التحريرية في المشرق العربي ، وراء ظهور الشعر الحر ، ورغم أننا وجدنا نصوصا من الشعر الحر منذ عشرينيات القرن لدى شعراء ابوللو^(١١) ، إلا أنها كانت نصوصا قليلة ولا تمثل ظاهرة بالمعنى الدقيق لمصطلح الظاهرة ، هذه الظاهرة لم تتبلور وتصبح العماد الأساسي للشعر العربي إلا بعد الحرب العالمية الثانية في العراق ومصر والشام والسودان . . . الخ ، ولا شك أن الحرية التي تحققت في الشعر الحر ، كانت مطلبا من مطالب الحركة الرومانسية في الشعر العربي الحديث ، الذي شهد اشكالا

مختلفة من التمرد على القيود العروضية ، غير أن الخلفية الفكرية والاجتماعية لم تساعد الشعراء على تحقيق هذا المطلب ، الا حينما ظهرت قوى اجتماعية جديدة في الأربعينات ، لتلعب دورا بارزا في الحياة فنيا وفكريا وسياسيا تمثلت في حركة التحرر الوطني التي قادتها فئات من البرجوازية الصغيرة والوسطى .

على هذا الأساس حقق الشعر الحر مجموعة من الخصائص الإيقاعية يمكن أن نرصد منها :

١ - تحرره من نسق الوزن ، فلم تعد الوحدة المعتمدة هي البيت وإنما التفعيلة ، وأصبح السطر بديلا للبيت ، يتكون من عدد غير ثابت من التفعيلات ، ولا يلتزم بالشرطية أو بالنسق . وفي هذا السياق ايضا تجاوز الشعراء العروض في استخدام زخافات لا تجوز ، بل أدخلوا أكثر من وزن في القصيدة الواحدة .

٢ - التحرر من نسق القافية ، فليس صحيحا أن الشعر الحر قد تجاهل القافية ، فقد أتى بها أحيانا ولكن بنظام جديد ، غير أحادي ، إذ يمكن أن تأتي عدة قواف في القصيدة الواحدة ، كل منها يشمل عددا من الاسطر ، سواء المتوالية أو المتقاطعة ، كما سنرى في نموذجنا التطبيقي فيما بعد .

٣ - استخدام التضمين والتدوير بكثرة ، وهذا كان انعكاسا لمفهوم مختلف للفن والشعر ، لا يقوم على التجاور بين الأبيات كما هو الحال في النظرة الكلاسيكية ، وإنما على التجادل والتواصل بين أجزاء القصيدة أو محاورها (وليس سطورها) لأن التجربة هنا شاملة وكلية لا يمكن تجزئتها إلى أبيات ، ولا شك أن التضمين والتدوير كانا من العناصر التي ساعدت القصيدة على السير في اتجاه قصيدة النثر بعد ذلك .

٤ - ساهم التنوع في اطوال السطور ونهاياتها ، في إبراز الدور الإيقاعي لعناصر إيقاعية أخرى غير الوزن أو الكم ، فبرز دور النبر أحيانا والتنغيم ، وهي العناصر التي اعتقد أنها تلعب الدور الأهم ، مع الإيقاع الفضائي (أي توزيع الكلمات في فراغ الصفحة ، وتنظيم الصور والمجازات) في إيقاع قصيدة النثر الذي مازال غامضا حتى الآن ويحتاج إلى دراسات تفصيلية .



إن هذه الأشكال غير المتوافقة مع النظرية العروضية ، بالإضافة إلى الملامح العامة التي رصدناها ، بعد دراسة تفصيلية - لهذه النظرية ، تشيران بوضوح إلى أن إيقاع الشعر العربي يحتاج إلى منظور جديد لفهمه ودراسته ، ولقد أشرنا في مقدمة الكتاب إلى النظريات

والبدائل الجديدة التي قدمها المحدثون لهذا الإيقاع ، كما عرضنا وجهة نظرنا بشأنها ،
ولذلك فإننا نرى أن ما يحتاجه الإيقاع العربي هو منهج لدراسته ، وليس نظرية فحسب ،
والمقصود بالمنهج فهم جديد لمكونات هذا الإيقاع ووظيفته في الشعر ، وخطوات اجرائية
دقيقة لدراسة هذه المكونات ووظائفها وهذا ما سنحاول أن نقدمه في هذا القسم .



(٦) من النصوص التي لا تلتزم بالوزن معلقة عبید بن الأبرص :

أقفر من أهله ملحوب فالقطبيات فالدنوب

وقصيدة أمية بن الصلت : (وردت في سيرة أبي اسحق)

عيني بكى بالمسيلات ابا الحارث لا تذخرى علي دمعه

ونص منسوب لامرئ القيس (في مفتاح العلوم للسكاكي) :

إلا	يا عين	فابكى	عل	فقدى	ملكى
وإتلاقي	لمالي	بلا	صرف	وجهد	
تخطيت	بلاداً	وضيعت	قلايا		
وقد كنت	قديما	أخاعز	ومجد		

(وهو على وزن مفاعن فعولن) .

(٧) ومن نماذج عدم الالتزام بالقافية الموحدة نصوص لامرئ القيس منها ما جاء في رسالة الغفران للمعري :

يا أصحابنا	مرجو	نقف	بكم	أسج
مهريه	دلج	في	سيرها	معج

طالت بها الرجل

فمرجوا	كلهم	والهم	يشغلهم
والعيس	تحملهم	ليست	تعملهم

وعاجت الرمل

يا قوم	ان	الهوى	إذا	أصاب	الفتى
في القلب	ثم	ارتقى	فهد	بعض	القوى

فقد هوى الرجل

ومنها ما جاء في ديوانه :

خيال هاج لي شجنا فبت مكابدا شجنا
عميد القلب مرتنا بذكر اللهو والطرب
سبتني طبية عطل كأن رضاها غسل
ينوء بخصرها كفل ثقيل روادف الحقب الخ

وهناك نص مرسل القافية ورد في اعجاز القرآن للباقلاني يقول :

رب أخ كنت به مفتبظا أشد كفى بعمرى صحبته
تمسكا منى بالود ولا أحسبه يزهد في ذى أمل
تمسكا منى بالود ولا أحسبه يغير العهدا
ولا يحول عنه أبدا فخاب فيه أمل

وهو نص مضطرب الوزن أيضا .

٨) راجع : ابن سناء الملك : دار الطراز في عمل الموشحات ، تحقيق جودت الركابي دمشق سنة ١٩٤٩ . ص ٢٥ - ٣٨ .

وعن الموشحات راجع أيضا :

عبد العزيز الاهواني : الموشحات الاندلسية ، رسالة ماجستير بجامعة القاهرة وكتابه «الزجل في الأندلس» ، نشر معهد الدراسات العربية العالمية ، القاهرة سنة ١٩٥٧ .
ود . سيد غازي : في أصول التوشيح ، مؤسسة الثقافة الجامعية ، الاسكندرية ، ط .
١٩٧٦ .

٩) راجع اثر الموشحات على الشعر الرومانسي العربي ، في دراستنا : موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو ص ١٠٤ وما بعدها .

١٠) من المعروف أن الموسيقى البوليفونية لم تظهر في أوروبا إلا في العصر الحديث . راجع يوسف السيسى : دعوة إلى الموسيقى ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، أكتوبر ١٩٨١ ص ١٨٨ .

١١) راجع موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو ، الفصل الثالث .

وعن إيقاع الشعر الحر راجع رسالتنا : البنية الإيقاعية في شعر السياب ، رسالة دكتوراه ، جامعة القاهرة ، ١٩٨٣ ، ورسالة على عشري زايد «موسيقى الشعر الحر» للمجستير مخطوطة بمكتبة جامعة القاهرة ١٩٦٨ .

نحو منهج معاصر

لدراسة الايقاع في الشعر العربي

١ - اللغة وطاقاتها الإيقاعية

يستخدم مصطلح الإيقاع أساسا في الموسيقى ، باعتباره تنظيما للشق الزمني منها^(١) ، غير أن ظاهرة الإيقاع ، ظاهرة شائعة في مختلف الفنون ، وليس فقط في الموسيقى ، سواء كانت فنونا سمعية أو بصرية^(٢) ، بل يمكن القول انه - بمعناه العام كتنظيم للعناصر - يمكن أن يكون خاصة جوهرية في الحياة بمظاهرها المختلفة ، فليس ثمة مظهر يمكن أن يتخلل عن نظامه الخاص الذى يؤدى - عبره - وظائفه .

غير أن الإيقاع في الشعر ، لا يقف عند حدود هذا المعنى العام ، وإنما يحقق علاقة قوية مع الإيقاع الموسيقى تمتد منذ بداية نشأة الانسان على الأرض ، ذلك « أن الفنون الثلاثة المتعلقة بالرقص والموسيقى لا تشكل سوى في واحد في الأصل ، وقد كان منيعها الحركة الإيقاعية الصادرة عن الاجسام البشرية المندرجة في العمل الجماعى »^(٣) ورغم انفصال هذه الفنون إلى فنون مستقلة ، إلا أن الطاقة الإيقاعية ظلت كامنة في كل منها ، مشيرة إلى هذا الاصل المشترك تاريخيا ، وإنسانيا ، حيث تجتمع الطاقات الانسانية العضوية والمجردة في مصب واحد هو الانسان ككائن حى .

بهذا المعنى يصبح الإيقاع خاصة جوهرية في الشعر ، وليس مفروضا عليه من الخارج ، وهذه الخاصية ناتجة في الحقيقة عن طبيعة التجربة الشعرية ذاتها ، تلك التجربة الرمزية التى تحتاج إلى وسائل حسية لتجسيدها وتوصيلها ، ومن هذه الوسائل الإيقاع والمجاز .

إن الإيقاع والمجاز الضروريان للتجربة الشعرية يمكن أن يكونا ضروريين أيضا في فنون اخرى مثل الموسيقى والنحت أو التصوير أو الرقص . الخ ، غير أن وسائل تحقيق الإيقاع (والمجاز) في الشعر تختلف عن الفنون الاخرى في كونها تتمثل في اللغة دون

غيرها ، وهذه هي قضية الشاعر الكبرى ، نظرا لان اللغة هي تراث شائع يستخدمه جميع البشر ، ويحمل تاريخهم وخبرتهم ، ومن ثم فهو ليس مجرد مادة خام محايدة كما يبدو بالنسبة للنغمات الموسيقية أو الألوان أو الحركات . . الخ .

ولقد اختلف علماء الجمال والنقاد اختلافا شديدا في طبيعة العلاقة بين لغة الشعر واللغة العادية ، فبالغ بعضهم في الفصل بين اللغتين معتبرا « اللغة الشعرية » لغة خاصة - مفارقة للغة العادية ، بينما أدرك اخرون أن هناك علاقة بينهما ، ولكنه رأى أن لغة الشعر تغير^(٤) اللغة العادية أو تنحرف عنها^(٥) ، أو « تفك آليتها »^(٦) وهذه المصطلحات تشير إلى أن ثمة نمطا معياريا من اللغة هو لغة النثر ، وأن لغة الشعر مغايرة له أو انحراف عنه يسعى إلى فك آليته وخلق الحياة فيه ، وهذا غير صحيح لان لغة الشعر هي نفس لغة النثر . . نفس الالفاظ والأصوات والتراكيب ولكنها منظمة بطريقة مختلفة والعلاقة بينها علاقة أخذ وعطاء دائما . إن اللغة - كل لغة - هي « نظام شفرى مركب طبيعي ، يتواصل عن طريقه افراد مجتمع ما ، ويتكون في أساسه من عدد محدود من الأصوات كل منها يخلو في ذاته من المعنى . . (وهذا النظام) ، يتكون في واقع الأمر من عدة أنظمة كل منها نظام مركب في حد ذاته . ولكن هذه النظم ليست مستقلة عن بعضها البعض ، وإنما تتشابك في دوائر متصلة لا يفصل بينها سوى اهداف الدراسة والتعليم فقط ، ولعل أهم هذه النظم ، النظام الصوتي ، والنظام الصرفي ، والنظام النحوي ونظام التعبير عن المعاني ، ونظام الكتابة »^(٧) .

من هنا فإن للغة النثر واللغة العادية نظاما مركبا ، وان الشاعر يعيد تنظيم هذه اللغة بعناصرها المختلفة (التي هي بدورها نظم في داخل النظام) وأهم هذه النظم - فيما يختص بدراستنا الحالية ، هو النظام الصوتي ، وهنا يأتي السؤال : كيف يعيد الشاعر تنظيم اصوات اللغة ؟

للإجابة على هذه السؤال ، لابد من معرفة مكونات هذا النظام الصوتي في اللغة العادية .

إن النظام الصوتي للغة مكون من عدد محدود من الاصوات يختلف من لغة إلى أخرى ، وتتمايز الاصوات عن بعضها البعض بعدد من الخصائص الناتجة عن عملية النطق أو اخراج الصوت بمعنى أن خروج كمية من الهواء عبر الجهاز الصوتي يجعل للصوت خصائص معينة نتيجة لاحتكاك الهواء بمواضع معينة في هذا الجهاز . تلك الخصائص ينقلها الهواء في شكل موجة (أو موجات) صوتية إلى أذن السامع .

ويرى الدكتور عبد الرحمن ايوب أن العنصر الاساسي الذي يميز الصوت عن الاخر هو قوة اسماعه التي تختلف اختلافا جوهريا تبعا لدرجته وسرعته^(٨) بمعنى آخر فان ما يحدد

خاصية الصوت مجموعة من العوامل الموضوعية تتمثل في الجهد المبذول في اخراجه ، بما يترتب على هذه الجهد من حجم كمية الهواء المضغوط من الرئتين ، كما تتمثل هذه العوامل في طبيعة المواضيع التي يمر بها هذا الهواء في الجهاز الصوتي^(٩) ، وينتج من هذه العوامل الموضوعية عدد من الخصائص تميز كل صوت ، هذه الخصائص هي :

١ - علو الصوت Loudness وهذا مقابل المدى اتساع الموجة Amplitude تبعاً لقوة الجهد المبذول في اخراجها ، ومعناه زيادة علو الصوت كلما زاد اتساع الموجة التي تحمله ، وعلى أساس العلو هذا تتحدد مجموعة أخرى من خصائص الصوت هي : طوله ، أو قصره ، قوة اسماعه أو ضعفها ، جهره أو همسه ، نيره أو عدم نيره ، بحيث يمكن القول في الغالب أنه كلما زاد علو الصوت كان قوى الاسماع ، طويلاً ، مجهوراً منبوراً ، وخير مثال على ذلك الصوائت في اللغة العربية ، وهذا بالطبع لا ينفي أن عوامل أخرى كثيرة تتداخل في هذا السياق .

٢ - درجة الصوت Pitch وهذه تقابل تردد الصوت Frequency أى عدد الذبذبات التي ينتجها الجزء في الثانية ، وعلى أساس هذه الخاصية تتحدد نغمة Tone الصوت عالية كانت أم هابطة أم مستوية .

٣ - نوع الصوت Timbre وهذا ناتج عن نوع الموجات البسيطة المكونة للموجة المركبة حاملة الصوت ، وتلك يلعب فيها اختلاف أعضاء النطق - بين الاطفال والبالغين أو بين الرجال والنساء مثلاً - الدور الاساسي^(١٠) ، ولذلك فإن هذه الخاصية لا تدخل في اعتبارنا - هنا - نظراً لاننا نتعامل مع نص مكتوب (الشعر) لا يختلف نوع الصوت فيه .

إن هذه الخصائص تتوفر في كل صوت لغوي على حدة ، وهي التي تكون تميزه عن غيره من الاصوات ، وبما لا شك فيه أن توالى الاصوات في كلمات وفي جمل يترك تأثيراً على هذه الخصائص ، فطول الصوت مثلاً يزداد إذا وقعت بعده همزة أو حرفان مدغمان أو صوت مجهور أو إذا وقف عليه في وسط الجملة^(١١) . الخ ، وهذا معناه - أن خصائص الصوت الواحد تتأثر بدخول هذا الصوت في بناء مركب هو النظام الصوتي للغة العادية ، ولا شك أن هذا يحدث أيضاً في النظام الصوتي للغة الشعر .

٢ - مفهوم الايقاع الشعري وعناصره

سبق القول أن لغة الشعر هي إعادة تنظيم للغة العادية ، ونستطيع الآن أن نعطي إعادة التنظيم هذه (على المستوى الصوتي) مصطلحاً هو « الايقاع » ذلك أن الايقاع هو

« تتابع الاحداث الصوتية في الزمن »^(١٢) أى على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة^(١٣) ومعنى ذلك أن الايقاع هو تنظيم لأصوات اللغة بحيث تتوالى في نمط زمني . محدد ولا شك أن هذا التنظيم يشمل في إطاره خصائص هذه الاصوات كافة ، وإن كان الشعر في كل لغة يبرز واحدة من هذه الخصائص يكون تنظيمها هو أساس ايقاعه . فنجد بعض اللغات مثلا تعتمد على كم المقاطع اساسا ويسمى ايقاعها في هذه الحالة ايقاعا كميًا Quantitative ونجد أخرى تعتمد على النبر اساسا ويسمى ايقاعها ايقاعا كيفيا Qualitative أو نبريا^(١٤) ولا يعنى هذا أن العناصر الأخرى ليست موجودة في الايقاع ، فهى متوارية خلف هذا العنصر الاساسى ، وقد تبرز في مرحلة من مراحل تطور تلك اللغة^(١٥) .

يمكننا إذن القول أن هذه الخصائص الصوتية امكانيات قائمة في كل اللغات ، وأن تنظيمها هو الذى يخلق الايقاع في الشعر ، ولذلك فقد اعتاد دارسو الايقاع المحدثون أن يستخلصوا من تلك الصوتية ثلاث صفات اعتبروها عناصر للإيقاع الشعرى . هذه العناصر هى :

المدى الزمنى Duration والنبر Stress ثم التنغيم Intonation فالمدى الزمنى والنبر مرتبطان - كما سبق القول - بعلو الصوت ، ويرتبط بهما أيضا الجهر والهمس وقوة الاسماع وضعفه ، أى أن دراسة المقاطع (على أساس المدى الزمنى) ، والنبر يغنيان عن دراسة هذه الصفات الاخيرة ، نظرا لأنها متضمنه فيها ، وكما سبق القول فان الصوائت التى هو اطول الاصوات في اللغة العربية ، هى أكثرها جهرا واقواها إسماعا ، وأما التنغيم فهو نتاج توالى نغمات الاصوات الناتجة عن درجاتها .

أما الصفة الثالثة في الاصوات (النوع) فقد اهملها نظرا لأنها لا تؤثر في الايقاع ما دامت القصيدة من نتاج شخص واحد رجلا كان أم امرأة - طفلا أم عجوزا . . .^(١٦) نريد الآن أن نختبر عناصر الايقاع الثلاثة وامكانيات وجودها كعناصر منتظمة في ايقاع الشعر العربى وعلاقتها بالعروض العربى :

أولا : المدى الزمنى المقاطع

المدى الزمنى هو المدة التى يستغرقها الصوت في النطق أى « الفترة التى يظل فيها عضو أو عدد من الأعضاء الصوتية على وضع بعينه اثناء إنتاج صوت بعينه »^(١٧) . ولقياس هذه المدة لجأ علماء اللغة إلى تقسيم الحدث اللغوى إلى أجزاء سموها بالمقاطع وكل مقطع هو دفعة من الهواء الخارج من الرئتين ، ويتكون من أكثر من صوت ، وقد اتفق على أن اللغة العربية تستعمل ثلاثة أنواع من المقاطع هى :

١ - المقطع القصير : ويرمز له بالرمز (ب) ويتكون من :

صامت consonant + صائت Vowel قصير مثل الباء واللام حرفي الجر .

٢ - المقطع الطويل : ورمزه (-) ويتكون من :

صامت + صائت طويل مثل (لا)

أو من صامت + صائت قصير + صامت مثل (لم) .

٣ - المقطع زائد الطول ورمزه (ـ) ويتكون من :

صامت + صائت طويل + صامت مثل دار ° ، قال ° .

أو من صامت + صائت قصير + صامتين مثل حَبِير^(١٨) .

ومن المهم أن نلاحظ الدور الأساسي الذي تلعبه الصوائت في هذا التقسيم سواء كانت طويلة (مد) أو قصيرة (حركات) ذلك أن هذه الأصوات تعتبر «الأصوات المقطعية» التي تحتل قمم المقاطع ، بينما تحتل الصوامت الوديان^(١٩) ، ومعنى هذا أن هذه الأصوات تعد أطول أصوات العربية ، وهي الأصوات الحنجرية قوية الاسماع - الخ . لأنها هي الأصوات التي تنطلق موجتها دون عائق من الجهاز النطقي للإنسان .

وفي اللغة العربية يشيع النوعان الأول والثاني من المقاطع ، بينما يقل النوع الثالث ، نظراً لأنه يندر اجتماع ساكنين الا في قوافٍ مخصوصة كما يقول التبريزي^(٢٠) ويذهب كاتنينو إلى أن علماء الأصوات . . يقدرون نسبة شيوخ المقاطع القصيرة في كلام العرب ٤٥ % ، ويقدرون نسبة المقاطع الطويلة بـ ٥٥ %^(٢١) ، وهو مذهب يتجاهل وجود المقاطع زائدة الطول كما هو واضح .

هذا هو النظام المقطعي للغة العربية ، ونلاحظ أنه معيار لقياس الكم في هذه اللغة يعنى أنه يقسم الحدث اللغوي إلى كميات تتكون من عدد من الأصوات ، ويتحدد طول المقطع فيها بعدد الأصوات وكمية كل منها ، والمثال الواضح على ذلك هو المقطع الطويل إذ يتكون أحد نوعيه من صوتين : صامت + صائت طويل ، يتكون النوع الثاني من ثلاثة : صامت + صائت قصير + صامت ، ومع ذلك فإن النوعين يتساويان كمياً لأن الصائت الطويل يساوي الصائت القصير + الصامت^(٢٢) ، ونفس الامر يمكن أن نجده أيضاً في المقطع الزائد الطول ، وهنا نجد أن ميزة التقسيم المقطعي تكمن في أنه تقسيم دقيق للكم الزمى ، هذا رغم الاحساس الذاتي بأن المقطع الذي ينتهي بصائت طويل أطول من نظيره الذي ينتهي بصامت^(٢٣) .

والشعر العربي يعيد تنظيم مقاطع اللغة العربية في نظام مختلف ، له قدر عال من التكرار المنسق ، ورغم أن الخليل ابن أحمد - مثل غيره من اللغويين القدماء - لم يستعمل مصطلح المقطع أو النظام المقطعي ، فإن رصده للتفعيلات المكونة للأوزان يمكن أن يكون

قائما على احساس بمسألة المقطع هذه ، ولقد سبق القول - تفصيلا - بان الوحدات الصغرى عند التحليل : السبب والوند والفاصلة بنوعيهما لا تتطابق مع التقسيم المقطعي ، (الا في السبب الخفيف الذى يساوى مقطعا طويلا) ومع ذلك فإنها يمكن أن ترد إلى مكوناتها من المقاطع . فالسبب الثقيل يساوى مقطعين قصيرين ، والوند المجموع يساوى مقطعا قصيرا و آخر طويلا والوند يساوى مقطعا طويلا وآخر قصيرا وهكذا الامر في الفاصلتين الصغرى والكبرى الصغرى مقطعان قصيران وثالث طويل والكبرى ثلاثة مقاطع قصيرة ورابع طويل وعلى هذا الاساس نستطيع تحويل تفعيلات التحليل إلى مقاطع على النحو التالي :

فعولن	-- ب
فاعلن	- ب -
مفاعلين	--- ب
مستفعلن	- ب --
فاعلاتن	-- ب -
متفاعلن	ب - ب - ب
مفاعلتن	ب - ب - ب
مفعولات	ب ---

وهكذا يمكن تحويل أوزان العروض العربى الستة عشر إلى موازيات مقطعية ، كذلك يمكن أن ندرك أن التغيرات التى تطرأ على هذه التفعيلات التى تسمى بالزحافات والعلل لها مقابل مقطعى ، فإذا كان عمل الزحافات هو تغير ثوائى الاسباب اما بتسكين متحرك ، او حذف ساكن او متحرك ، فإن هذا يعنى انها تؤدي إلى جعل مقطعين قصيرين مقطعا طويلا أو قلب مقطع طويل إلى مقطع قصير^(٢٤) أما العلل فإنها أما أن تزيد السبب مقطعا طويلا أو تنقصه او تزيده مقطعين : قصير وطويل (او طويل وقصير) او تحويل الطويل إلى قصير او تحويله الى مقطع زائد الطول . . . الخ .

يترتب على ما سبق سؤال جوهري : هل يعنى ذلك أن العروضيين العرب قد اقاموا اوزانهم على أساس كمى مقطعى محض ؟ لقد سبق لنا بحث هذا الأمر ، ولكننا نحاول هنا عرض وجهات نظر بعض الدارسين ، لأن العروضيين لم يتناولوا هذه المسائل ولم يوردوا تلك المصطلحات ، ومن ثم فإن الإجابة تعنى استنباطا لا قواهم ويحتمل عن الاسس الخلفية التى لم يعلنوها لعلهم ، ومن هنا فإن الدراسات الحديثة في معظمها - تحاول هذا الاستنباط

المحذوف بالعديد من المخاطر ، وأهمها اخضاع الفكر العروضي القديم لتصورات الدارسين المحدثين وراؤهم ، بما يترتب على ذلك من تعسف في التفسير والتبرير .

من أمثلة الدراسات التي وقعت في هذا الخطر دراسة فايل في دائرة المعارف الإسلامية^(٢٥) وملخصها ان المعيار الذي أقام عليه الخليل بن أحمد توالى الاسباب والاولاد في عروضة ليس معيارا كميا ، ذلك أنه يعتمد على الاهتمام بموضع النبر ، (وهو عنده الوند ، حيث أن هذا الوند يمثل محور core التفعيلة وهو الذي يعطيها خاصيتها الإيقاعية المتميزة ، ويعتمد فايل - في اهتمامه بالوند - على أن العروضيين قد حرصوا على ابعاد الزحافات عنه حتى لا يصيبه التغير بأى شكل من الأشكال

كما يعتمد - من جهة أخرى - على أن الأسباب (مثل : قد ، لك) لا تحمل نبرا ، بينما تحمل الاولاد (مثل : لقد ، وقت) النبر ، وقد اعتمد فايل في ذلك على قواعد غير صحيحة للنبر في اللغة العربية كما سيتضح في الفقرة التالية ، ويتفق كل من محمد مندور^(٢٦) وكمال ابوديب^(٢٧) مع وجهة نظر فايل ، انطلاقا من النبر وليس للكلمة ، والحقيقة ان المسلمة التي يقوم عليها هذا الفرض (أهمية الوند) مسلمة غير صحيحة من جانبها . صحيح ان العروضيين قد اعطوا الوند أهمية خاصة كما سبق القول ، لكن من الواضح ان فايل يبالغ فيها كثيرا ليسند بها نظريته . اما من حيث اختصاص الوند بالنبر ، فهو ايضا غير صحيح ، لأن النبر لا يقع على الاسباب والاولاد منفردة ، بل مركبة في تفعيلات ، وفي التفعيلة قد يقع النبر اللغوي كما سيأتى - على الوند كما قد يقع على السبب حسب تركيب التفعيلة المقطعي .

وعلاوة على ذلك ، فإن القواعد التي اعتمد عليها فايل في وضع النبر غير صحيحة حيث أدخل السبب من النبر وهذا لا يصح لأن الكلمة وحيدة المقطع مثل (قد) تحمل نبرا أيا كان نوع المقطع ، كذلك الامر بالنسبة للكلمة المكونة من مقطعين قصيرين مثل : (لك = السبب الثقيل) فهي تحمل نبرا على مقطعيها الاول ، كما سيأتى أيضا .

ان ما سبق يجعلنا نتشكك كثيرا في صحة نظرية فايل ومن ثم في النتيجة التي توصل إليها بشأن اعتماد الخليل على النبر في بناء اوزانه ، ونظرا واقفين عند النتيجة التي تعطيها لنا امكانية تحويل التفعيلات إلى مقاطع ، وتلك هي قيام هذه التفعيلات على أساس المقاطع أى الكم ، وهذه النتيجة لا تعنى عدم اتفاقنا مع الدكتور شكرى عياد^(٢٨) . في بحثه عن عناصر أخرى لإيقاع الشعر العربي غير الكم . أننا لا نملك الشواهد التي تؤكد أن العروض الخليلي يقوم على غير الكم ، وهذا لا يمنعنا - بل يحتم علينا أن نبحت عن عناصر أخرى لم يتطرق إليها العروض الخليلي وتكون مؤثرة في إيقاع الشعر العربي ، وهذا ما سنحاول أن نبحت عنه في الفقرات التالية .

ثانيا - النبر

النبر Stress هو ارتفاع في علو Loudness الصوت ينتج عن شدة ضغط الهواء المندفع من الرئتين ، يطبع المقطع الذي يحمله ببروز أكثر وضوحا عن غيره من المقاطع المحيطة . وعلى نحو أكثر دقة ، يمكن القول ان كافة المقاطع المنطوقة تحمل درجة من العلو شديدة أو ضعيفة ، وأن كل درجة من هذه الدرجات يمكن أن تسمى نبرا . ويحدد بعض الدارسين اربعة انواع للنبر هي :

الأولى primary والثانوى Secondary والنبر من الدرجة الثالثة Tertiary والضعيف week^(٢٩) بينما يقتصر البعض الآخر على ثلاثة فقط : الأولى والثانوى والضعيف^(٣٠) والبعض الثالث يقتصر على اثنتين : القوي والضعيف ، وعلى كل فإن مصطلح النبر حين يستخدم وحده دون صفة يقصد به النبر القوي او الأولى .

والواضح من هذا المفهوم ان النبر ينتج بالضرورة عن عملية انتاج الأصوات في كل اللغات ولا تتميز لغة عن غيرها بوجوده ، ولكن اللغات تختلف في طريقة توزيعه وتوظيفه ، فبعض اللغات يستفيد منه كمؤثر في المعنى «للتفريق بين المعاني والصيغ عن طريق تغيير مكانه»^(٣١) والبعض الآخر يشبهه في مكان معين .

وفي اللغة العربية لم تحدد بعد أهمية النبر لأن وجوده لم يدرك اصلا الا في العصر الحديث ، يقول برجشتراسر ان النحويين والمقرئين القدماء لم يذكروا النغمة ولا الضغط (النبر) اصلا^(٣٢) وان كنا نستطيع ان نجد عددا كثيرا من النصوص التي يرد فيها مصطلح النبر بمعان مختلفة - لدى الفلاسفة - فالفارابي يقول : «(النبرات) . . هي نغم قصار اطول مداتها في مثل زمان النطق يوتد ، وتبتدا هذه النغم بهزات خفاف»^(٣٣) ، وابن سينا يقول : «ومن أحوال النغم : النبرات وهي هيئات في النغم مدية ، غير حرفية يتبدى بها تارة وتحلل الكلام تارة ، وتعقب النهاية تارة ، وربما تكثر في الكلام ، وربما تقل ، فيها اشارات نحو الاغراض ، وربما كانت مطلقة للاشباع ، ولتعريف القطع ، ولإمهال السامع ليتصور ، ولتفخيم الكلام ، وربما اعطيت هذه النبرات بالحدة والثقل هيئات تصير بها دالة على أحوال اخرى من أحوال القائل انه متحير او غضبان ، او تصير به مستدرجة للقول معه بتهديد او تضرع او غير ذلك ، وربما صارت المعاني مختلفة باختلافها مثل ان النبرة قد تجعل الخبر استفهاما والاستفهام تعجبا ، غير ذلك ، وقد تورد للدلالة على الاوزان والمعادلة ، وعلى ان هذا شرط ، وهذا محمول ، وهذا موضوع»^(٣٤) ومفهوم النبر هنا اقرب إلى مفهوم التنغيم في العصر الحديث كما سنرى في الفقرة القادمة . واما ابن رشد فان لدية نصا يعنى فيه بالنبر الاطالة او الاشباع^(٣٥) ، وأما المعنى اللغوى للنبر عند ابن منظور ، فهو «الهمز» قال وكل

شيء رفع شيئاً فقد نبره ، وقال اللحياني رجل نبار صياح ، ابن الانباري : النبر عند العرب ارتفاع الصوت يقال نبر الرجل نبرة إذا تكلم بكلمة فيها علو . . والنبر صيحة الفرع ، ونبرة المغنى رفع صوته عن خفضه (٣٦) .

ومن الواضح ان للنبر هنا مفاهيم مختلفة اقربها إلى المعنى الصحيح هو المفهوم اللغوي ، ثم نص الفارابي ، ولكن المهم بعد ذلك هو ان الفلاسفة انفسهم يعترفون بان النبر ليس موجودا في الشعر العربي ، يقول ابن رشد «فان العرب إنما تستعمل أكثر ذلك عوض النبرات وقفات» (٣٧)

ومع الدرس الصوق الحديث بدأ التفكير والبحث عن أهمية النبر في اللغة العربية وهناك - عديد - من المحاولات التي بذلت في هذا الاطار ، فقد استطاع ابراهيم انيس ان يستخلص عددا من القواعد العامة بشأن مواقع النبر في العربية ، من قراءة قراء القرآن في مصر ، وبدأ آخرون في استكمال هذه القواعد مع البحث عن ارتباط النبر بالدلالة في العربية ، وقد جمع الدكتور أحمد مختار عمر عددا من الشواهد التي تشير إلى ذلك منها :

« ١ - كريم الخلق - كريم الخلق .

فنحن نفترض ان التمييز بينها كان بوضع النبر مع المفرد على المقطع الاول ومع الجمع على المقطع الثالث . . .

٢ - ليلى - ليلاء .

فنحن نفترض ان التمييز - عند من لا يهجز من العرب ، ومنهم قريش - كان عن طريق النبر هكذا .

ليلى - ليلاء

٣ - فرح (صفة) - فرح (فعل) .

فنحن نفترض ان التمييز بينهما كان عن طريق نبر الصفة على المقطع الأول ، والفعل على الثاني

٤ - كلمات من المشترك اللفظي ، وهي التي تتفق في لفظها وتختلف في معناها (٣٨)

ويذهب الدكتور كمال ابو ديب إلى إعطاء النبر أهمية أكبر في الكلمات العربية إذ يرى أنه يرتبط بالمقاطع الدالة معنويا ، وهو يعتمد في ذلك على وجود (الجذر) في المشتقات العربية ، هذا الجذر - في رأيه - مائع لا يحمل نبرا محمدا ، اما الزيادات التي تلحق بهذا الجذر ، فهي حاملة النبر ، وهي في نفس الوقت حاملة الدلالة ، فالفعل (قتل) - مثلا - لا يحمل نبرا محمدا قبل أن يدخل في السياق فإذا اشتقنا منه اسم الفاعل (قاتل) صار لدينا

عنصر جديد صوتيا ومعنويا ، هو الالف ، وهذا العنصر الجديد يكون هو حامل النبر (التأكيد) دلالة على اهميته المتميزة عن بقية العناصر^(٣٩) .

ورغم ان هذه الفكرة شيقة - كما يقول صاحبها - الا أن صحتها محدودة إلى درجة كبيرة ، كما هو واضح من امتداداتها في كتاب الدكتور ابو ديب ، فهو مثلا - يقترح وضع النبر في مستقتلن على القاف وهو عنصر في جذر الكلمة ، وفي مقتلة على التاء وهو أيضا عنصر في جذر الكلمة^(٤٠) ، كذلك لا تفيد هذه الفكرة اطلاقا في حالة الجوامد ، ولهذا السبب فإن الدكتور ابو ديب يعود إلى الاهتمام بالتتابع الصوتي للكلمة ويعتبره متفاعلا مع تأثير العناصر بحيث يصبح « النبر النهائي المتحقق هو حصيلة تفاعل تأثيرهما على الكلمة »^(٤١) .

غير أنه مما لا شك فيه أن الاطار العام للمحالة مفيد جدا ، بمعنى أننا حتى إذا انطلقنا من ملاحظة موقع البناء الصوتي للكلمة ، فإننا ندرك ارتباطا واضحا بين النبر وبين المعنى ، أو - نحددأ - تأكيد المعنى ، فنحن نميل عادة - في نقطتنا - إلى تأكيد المقطع الهام من الكلمة ، المقطع الذي نريده أن يصل إلى السامع أكثر من غيره ، وربما كان هذا هو منطلق القول بأن « النبر وطول المقطع يجتمعان في معظم الكلمات العربية ، فيسوى كل منهما الآخر ، وربما انفرد النبر فأبرز مقطعا قصيرا له أهمية خاصة في المعنى ، وربما وقع الطول والنبر على مقطعين متوالين فكان لذلك من الأثر في إبراز معنى الكلمة - ككل - ما لا يكون لاجتماعها على مقطع واحد »^(٤٢) .

من هذه الإشارات ، يمكننا الاطمئنان إلى أن ثمة وجودا فيزيقيا - صوتيا ودلاليا للنبر في اللغة العربية ، ونحن نأمل أن يستطيع الدارسون المتخصصون التقدم بهذه الأبحاث عبر مجموعة من المنافذ لعل أهمها كتب القراءات ، وقراءة قراء القرآن المعاصرين ، باعتبارها أثرا حيا - إلى حد كبير - لنطق اللغة العربية الفصحى في الماضي .

ولقد أجرى الدكتور إبراهيم أنيس بحثه^(٤٣) - الصادر لأول مرة سنة ١٩٤٩ - على هذه القراءة ، لهذا السبب ، ولأنها لا تخضع لاختلاف اللهجات المعاصرة ، التي تجعل بعض الدارسين يمتدحون أزاء أية قواعد للنبر ، مادام ليس هناك معيار ثابت لنطق العربية^(٤٤) .

ومن الواضح أن بحث الدكتور أنيس يحظى باحترام بالغ من تبعوه ، فهم يأخذون قواعده (للنبر) مأخذ القائد دائما ، وإن أجروا عليها بعض التعديلات ، فثمة مجموعة من الأبحاث التي أجريت بعد ذلك أهمها بحث الدكتور كمال أبو ديب السابق الإشارة إليه^(٤٥)

ويبحث الدكتور تمام حسان وسلمان العاني المقتبسان في كتاب الدكتور مختار عمر «دراسة الصوت اللغوي»^(٤٦).

ولا يعيب قواعد الدكتور أنيس من وجهة نظرنا - سوى عدم الدقة في صياغة بعض الأحكام - كما سيأتى - ترتب عليه خلاف - غير معلن - بين التابعين . وسوف نحاول الآن استخلاص مجموعة قواعد النبر في اللغة العربية من الأبحاث السابق الإشارة إليها كما أننا سوف نوضح مواضع الخلاف بين وجهات النظر .

١ - إذا انتهت الكلمة بمقطع زائد الطول ، اتفق الباحثون على أن يكون هو موضع النبر كما في نستعين^(٤٧) ، أما إذا كانت الكلمة مكونة من هذا المقطع وحده فإن أنيس وأباديب لا يعطيها نبرا ، بينما يعطيها أحمد مختار عمر نبرا .

٢ - إذا انتهت الكلمة بمقطع غير زائد الطول (طويل أو قصير) ، نبرنا المقطع الذى قبله إذا كان طويلا مثل استفهم ، أما إذا كان قصيرا ، ينظر إلى ما قبله فإذا لم يكن قبله شيء أو كان ما قبله مصدر الحاقى (حسب مختار عمر) مثل يكتمل كان هو (الثانى من الآخر) ولكن ماذا إذا كان هذا الثالث طويلا ؟ أنيس لا يجيب في نص القاعدة ، ولكنه في الأمثلة يغلب القاعدة الأساسية : نبر قبل الأخير كما في قاتل ويكتب وكتبها^(٤٨) ، وعلى هذا النحو يطبق شكرى عياد ، وكمال أبو ديب (أحيانا) قواعد أنيس ، أما مختار عمر فيضع النبر - في هذه الحالة - على الثالث من الآخر كما علموا وعلمك ، وكان ينبغي نبرهما - حسب أمثلة أنيس هكذا : علموا وعلمك

ونحن أميل إلى موقف مختار عمر في هذه الحالة الأخيرة ، تمشيا مع النطق الطبيعى - من ناحية - ومع منطق أن النبر - غالبا - يتلازم مع الطول ، كما أننا يمكن أن نفهم اتفاقا مع هذا الرأى ، في قاعدة أبو ديب التى تقول أنه إذا انتهت الكلمة بالتابع (- - -) وقع النبر على ما قبل هذا التابع سواء كان مقطعا قصيرا ، أو طويلا .

وهكذا يمكن أن نوجز هذه القاعدة على النحو التالى : إذا انتهت الكلمة بمقطع غير زائد الطول نبرنا المقطع الذى قبله إذا كان طويلا مثل استفهم ، أما إذا كان قصيرا والكلمة ثلاثية المقاطع نبرنا ما قبل هذا القصير (أى الثالث من الآخر) سواء كان قصيرا أو طويلا .

٣ - إذا كانت المقاطع الثلاثة قبل الأخيرة قصيرة ، نبر أولها ، أى الرابع من الآخر ، حسب أنيس مثال : بلحة - حركة ، ولا يذكر أبو ديب أو عمر هذه الحالة .

٤ - الكلمات وحيدة المقطع مثل (بع) ، (قال) ، (فهم) لا يرد ذكرها عند أنيس ولا تأخذ نبرا محمدا وهى مفردة عند أبو ديب ، أما مختار عمر يضع عليها النبر .

وعلى هذا النحو يمضى جويار في نظريته الجديدة عن العروض العربى . وما يهمنى فيها - هنا - هو الأساس الذى تبنى عليه ، الأساس هو الموسيقى - بالحدود التى كانت تقف عندها فى نهاية القرن الماضى ، وبمكنتنا الآن أن ندرك أن تغير كبيراً قد حدث لهذا الأساس الموسيقى ، بحيث أن بعض المبادئ الأساسية ، لم تعد كذلك ، وأهم هذه المبادئ مبدأ تساوى القدر الموسيقى ، مما يسمح لنا بأن نعيد النظر إلى التفعيلات الخليلية من هذا المنطلق ، فنرى فيها بعض التفعيلات تتكون من أزمنة خمسة مثل فاعلن (٨/٥) وآخر من سبعة مثل فاعلاتن ومستفعلن مفاعيلن (٨/٧) . الخ^(٥١) .

ويمكن لهذه التعديلات أن تجرنا إلى إعادة النظر فى نظرية جويار كلها ، غير أننا نتوقف عند الأساس ، الذى يوضح لنا تجاهل جويار للطبيعة اللغوية للشعر ، فلا شك أن عناصر كثيرة تصل الشعر بالموسيقى ، ولكن صحيح أيضاً أن هناك عناصر أخرى كثيرة ، تفصله عنها^(٥١) الأمر الذى لا يميز لنا أن نطابق بينهما تماماً على النحو الذى فعله جويار .

يمكن القول - إذن - أن جويار يجيب على السؤال الخاص بالعلاقة بين قواعد النبر اللغوى ، والنبر الشعرى ، بالنفى ، بل إنه حين يبحث عن قواعد النبر فى اللغة العربية ، فإنه ينطلق من النبر الذى وضعه على التفعيلات العروضية ، والذى يستند إلى نظريته الموسيقية فكأنه يقيس اللغة أيضاً على الموسيقى ، وهذا ما وصفناه بأنه تصور مقلوب للقضية .

غير أن المسألة الهامة - التى ينبغى أن نضع يدنا عليها منذ الآن - هى أن جويار لا يعالج إيقاع الشعر العربى ، هو يعالج هذا الإيقاع كما وضعه الخليل ابن أحمد القراهيدى فى القرن الثانى الهجرى ، وهذه المسألة لا تقتصر على جويار وحده ، بل وتمتد بعد ذلك ، حتى عند الذين يجيبون على سؤال العلاقة بين النبر اللغوى والنبر الشعرى بالإيجاب .

فايل^(٥٢) مثلاً ينطلق من قواعد النبر اللغوى ، فهو يرى أن « النبر هو الرابطة التى تربط المقاطع فى وحدة (الكلمة) ، ولذلك فإن المرء يمكن أن يدعى أن قوة التذكر الكامنة فى التفعيلات ، كانت إشارة إلى أن فى كل تفعيلة مقطعاً واحداً ، كان ينبر فى كل حالة » ، فأى هذه المقاطع يعمل النبر فى التفعيلات ؟ إن التفعيلات الخليلية تتكون من الأسباب والأوتاد ، والأسباب - فى نظره - لا تحمل نبراً لغوياً بمفردها أو طبيعتها . أما الأوتاد فهى تحمل النبر كما فى لقد (لـ ت) وقت (ب لـ) ومن هنا ، فإن « الأسباب لا تأثير لها على التشكيل الإيقاعى » ولذا فإنها مباحة أمام التغيران الكمية : الزحافات . أما الودت ، حامل النبر ، فإنه يكون اللب Core الإيقاعى للوزن^(٥٣) ، ومن ثم فهو لا يخضع للتغيرات

التفعيلات الخليلية ، ليعتبرها أساس الإيقاع ، الذى يمكنه أن يكشف عن الطبيعة النبرية للشعر العربى ، وهو يدرك صعوبة - وخطر - ذلك النهج - ولكنه يبرره : « قد يوحى ما يقال بأن النبر الشعري لا يمكن أن يحدد بطريقة نظرية دقيقة تكشف نماذجه مسبقا على أساس من الوزن نفسه ، وهذا الاستنتاج صحيح إلى درجة كبيرة ، ولكنه نسبي في انطباقه على اللغات المختلفة ، ثمة لغات ، كالعربية ، تخف فيها درجة اللاحدودية أعلى » (٥٨) ، غير أن هذا التبرير يصبح عديم الجدوى ، إذا تذكرنا حكما لنفس المؤلف وفي نفس الموضوع تقريبا (٥٩) ، بأن التلاعب بنبر مفردات اللغة العربية « الانعزالي . . شبه مستحيل » .

غير أن نظرية أبو ديب لا تقف في منهجها المثالي عند هذه الحدود ، بل هو يعطى لهذا النبر الشعري « المجرى » أقصى حدود الفعالية ، ف « هو الفاعلية الجذرية في خلق الانتظام والتناسق وإعطاء الوحدات شخصيتها الإيقاعية ، وهو النبر الذى يحدد أطر التجاوب الإيقاعى ، وقيم التعادل بين وحدة وأخرى ، ويخلق في النهاية ، شخصية التشكل الإيقاعى وشمطه » (٦٠) وهو وإن أعطى للأساس الكمي ذورا ، فإنه يجعله « كتلة حركية لا تخلق إيقاعا ، وتحتاج إلى النبر ليعطيها طبيعتها الحيوية » (٦١) .

ويكون من الطبيعي - بعد هذه الأهمية للنبر المجرى (الشعري) - أن يسعى كمال أبو ديب ، إلى إعطائه السيطرة الكاملة على الإيقاع ، بل وعلى النبر اللغوى الواقعى ، وأن يسعى - بالتالى - إلى تحقيق نظام النبر الشعري ، على حساب النبر اللغوى الواقعى ، ولو أدى ذلك إلى قسر هذا الأخير ، أو إلى التلاعب بالقواعد نفسها .

ولو أننا عدنا إلى بيت أبي فراس السابق ولاحظنا نبر أبي ديب له ، للاحظنا معه « أن النبر اللغوى لا يخلق انتظاما مطلقا » لماذا ؟ يطرح هو السؤال (غير المنطقي ، لأنه من الطبيعي أن يكون النبر اللغوى - أحيانا غير منتظم بأحد المعانى) ، ثم يجيب « لأن بعض الكلمات التى تشكل الوجدتين الأوليين في الشطر الثانى لم تعط نبرا محددًا بعد ، ولأن الكلمة التى تحمل نبرا محددًا تحمله في موضع لا يطابق موقع النبر في الوحدة (- - - ٥ - ٥) التى تلعب الكلمة دورا في تكوينها .

يمكن إذن أن تعطى (أيا) نبرا قويا ، وتؤكد أداة الاستفهام (هل) بإعطائها نبرا قويا ، وفي هذا الفعل يستغل الدور البنيوى للكلمة ، ويعتبر النبر الذى تكتسبه نبرا بنيويا (٦٢) ، هكذا يتشكل نموذج نبر يكاد يتحد بنموذج النبر الشعري ، اتحادا مطلقا ، ويخالفه في وقوع نبر قوى إضافي على الوحدة (- - - ٥ - ٥) الأولى في الشطر الثانى » (٦٣) .

ويهمنا في هذه المعالجة أمران : الأول يتعلق بمسألة الكلمات التى (لم تحمل نبرا محددًا بعد) ، والمقصود هنا الكلمات التى تتكون من التسابعات (- ٥) أو (- - ٥) ،

والتساؤل هو هو ما السبب في أن هذه الكلمات لا تحمل نبرا محمدا ، وهي مفردة ؟ ، هل لأن السياق يغير عن طبيعة التابعين ؟ الإجابة بنعم ، حين يكون بين الكلمتين همزة وصل ، تصبحان وحدة لغوية مترابطة ، وبالتالي تتغير مواضع نبرها ، ولكن هذا يحدث لكل الكلمات ، المكونة منها من المتابعات (- ه) ، (- - ه) أو غيرها ، ويظل السؤال مطروحا بلا إجابة .

ونحن نظن أن (أبو ديب) قد حدد هذه القاعدة (غير المنطقية) لكى يسمح لنفسه بحرية وضع النبر على الكلمات في الأماكن التي تساعد تحليله ، وإلا فلماذا ترك التابع (وقد) في نفس البيت ، والتي تخضع لنفس المنطق الذي نبر به (أيا ، هل) دون نبر. وكان ينبغي أن يضع عليها نبرا ، أو كان ينبغي أن يحدد لها (السياق) نبرا ؟ !

الأمر الثاني ، وهو الأهم ، يتعلق بمنهج التوحيد والمطابقة بين النبر اللغوى والنبر الشعري ، لقد رأينا - أعلى - كيف أن الكاتب يبذل مجهودا كبيرا لكى يستزيد البيت نبرات ، قاسرا الواقع اللغوى ، بل وخارقا قواعده هو نفسه ، وقد سبق له في مواضع أخرى أن غير مواضع النبر ، واستبدل نبرا قويا بنبر ضعيف أو العكس ، كل ذلك من أجل الوصول إلى هدف أساسى هو أن « يتشكل نموذج نبريكاد يتحد بنموذج النبر الشعري اتحادا مطلقا » .

وها نحن في النهاية نجد أنفسنا ، أمام نفس النتيجة التي وصل إليها فايل وإن كان متواضعا أكثر ، ونجد أنفسنا أيضا نستعير نقد أبو ديب الذي وجهه إليه ، لكى نوجهه إلى أبى ديب نفسه .

والمحصلة الأخيرة للإجابات السابقة ، هي نفى العلاقة بين النبر اللغوى والنبر الشعري ، إما بسبب المعالجة المقلوبة ، والتي ترى للغة أساسا موسيقيا ، وإما بسبب اعتبار التصور الخليل لإيقاع الشعر العربى ، تصورا صالحا لدرجة أن يصبح هو إيقاع الشعر العربى .

والواقع أن التصور الخليل لا يصلح للقيام بهذا الدور ، رغم أهميته الفائقة وعبقريته الفذة في استيعاب الملامح الأساسية لإيقاع الشعر العربى ، وذلك للأسباب الآتية :

١ - إن نظام الخليل قاصر عن إدراك كل إيقاعات الشعر العربى في عصره - كما يؤكد د. شكرى عياد وكمال أبو ديب - لأسباب تتعلق بمنهجه في قسر القصائد حتى تلتزم بنظامه كما حدث مثلا في معلقة عبيد بن الأبرص (٦٤) .

٢ - إن نظام الخليل قد استكمل في القرن الثاني الهجري ، وإن الشعر العبرى لم يتوقف - منذ ذلك التاريخ - عن تغيير أنماطه الإيقاعية ، سواء منها ما كان متوافقا - بمعنى ما - مع النظام العروضى الخليلي ، أو تلك التي خرجت على هذا النظام - لهذه الدرجة أو تلك ، مثل الموشحات والأزجال ، والشعر الحر ، ثم أخيرا قصيدة النثر .

٣ - إن النظام الخليلي لإيقاع الشعر العبرى ، نظام كمي ، بمعنى أنه يعتمد على كم المقاطع أساسا ، وإذا كان البعض يرى فيه إيماءا بالنظام النبري ، انطلاقا من أنه لا يعتمد على كم المقاطع وحده ، بل على كيفية توالى هذه المقاطع ، فإن المغالطة تأتي من اعتبار هذه الكيفية في التوالى تعنى النبر ، والواقع أنها لا تعنى النبر وحده ، بل ربما لا تعنيه إطلاقا ، وإنما يمكن أن تكون خاصة بالتنغيم الذي ينتج عن الأصوات المكونة للتفعيلات ، كما يمكن أن تكون خاصة بقوة اسماع هذه الأصوات أو ضعفه ، أو قد تكون خاصة بسمات صوتية أخرى ، لا نستطيع إدراكها الآن ، دون دراسات معملية . ولكن المؤكد نظريا ، أن كيفية توالى المقاطع لا تعنى فقط النبر .

وبناء على ذلك ، لا يمكننا أن نعتبر هذا النظام الكمي أساسا لنظام نبرى ، لا يمكن اعتبار التفعيلات - التي تقوم على أسس من توالى مقاطع لها كم محدد - أساسا لنضع عليه قواعد النبر ، لأن هذه التفعيلات لا تسلم من التغييرات الكمية التي أباها الخليل (مثل الزحافات والعلل) والتي لم يبعها مثل (اجتماع الزحافات في مواضع غير جائزة عند العروضيين) ، والذي درسوه فيما سمي بمبحث المعاقب والمراقبة . هذه التغييرات الكمية تؤثر بالضرورة على مواضع النبر - حتى على التفعيلات ، فحين تتحول مفاعيلن إلى مفاعلن ، فإن موضع النبر يتغير : مفاعيلن - مفاعلن ، ونفس الأمر مع فاعلاتن حين تتحول إلى فاعلن . . الخ .

٤ - يضاف إلى ذلك أن التفعيلات في الواقع الشعري ، ليست وحدات مستقلة بذاتها ، ولكنها قد تصبح كلمات أو تنقسم في كلمتين ، أو قد تشمل جزأين من كلمتين ومن ثم فإذا كان النبر قائما على الوحدات اللغوية أساسا ، فإن هذه الوحدات (العروضية) تفقد وحدتها في الواقع اللغوي وتتحول إلى أجزاء من وحدات أخرى هي التي ينبغي لها أن تفرض نبرها .

وهذا الملمح الأخير يقودنا إلى نظرية الصراع بين النبر اللغوي والنبر الشعري^(٦٥) فأصحاب هذه النظرية يرون أن النبر الشعري (المحدد سلفا حسب النظام الإيقاعي) يتصارع مع النبر اللغوي الناتج عن التركيب اللغوي الفعلي ، وإن هذا الصراع يأخذ أشكالا متعددة من بينها ، أن يشترك النبران على مقطع واحد فيزيديان التوتر الدلالى لهذا

المقطع ، أو قد يحمل أحدهما محل الآخر ، أو يوضعان على موضعين متقاربين من الكلمة فيزيديانها كثافة دلالية . الخ .

ولهذه النظرية أهمية بالغة ، ولكن في اللغات التي استقر أن شعرها ذو أساس نبري ، وتحدد لها - تاريخياً - نظام لقواعد النبر الشعري . أما في اللغة العربية ، التي لم يثبت لها مثل هذا النظام حتى الآن ، فإن هذا النوع من الصراع يصبح وهمياً لأنه افتراض صراعاً بين طرفين غير متجانسين في الواقعية ، قواعد النبر الشعري - في اللغة العربية - تصور وهمي مثالي ، حسب الطريقة التي قدمت بها حتى الآن للأسباب سائلة الذكر ، بينما النبر اللغوي واقعي ، نابع من الواقع اللغوي ، أو يفرضه الواقع اللغوي .

لهذه الأسباب ، نجعل إلينا ، إنه لا يمكن حتى الآن القول بوجود قواعد النبر في الشعر العربي ، ومن ثم فإن السؤال المطروح عن العلاقة بين قواعد النبر اللغوي وقواعد النبر الشعري ، ينبغي تعديله ، بحيث يصبح سؤالاً عن العلاقة بين قواعد النبر اللغوي وطبيعية النبر الشعري ، وتصبح الإجابة عليه - في هذه الحالة - كامنة في كلمات متواضعة قالها الدكتور - إبراهيم أنيس في كتابه موسيقى الشعر ، قال : « إن نبر الشعر يخضع لنفس القواعد التي يخضع لها النثر » (٦٦) .

وهذه الإجابة المختصرة ، ينبغي أن يتاح لها أن تأخذ موضعها العلمي الحقيقي وأن تطور وتؤصل وتصبح المدخل الإجرائي لدراسة النبر في الشعر العربي ، وبعد اتمام هذه العملية الإجرائية - على كم واسع ومتنوع من الشعر العربي - يجوز لنا أن نحكم لما إذا كان النبر يحتل أهمية في إيقاع هذا الشعر وما مدى هذه الأهمية .

بمعنى آخر ، منطلق البحث ينبغي أن يكون هو الواقع اللغوي للشعر ، وإن مواضع النبر في هذا الواقع اللغوي ، ينبغي احترامها إلى أقصى حد ، دون تعديليها وفقاً لنظام ذهني مسبق ، وإذا حدث أن شكلت هذه المواضع نظاماً إيقاعياً ، جاز لنا أن نعتبر للنبر دوراً تأسيساً في هذا الإيقاع ، وإلا ، فإن علينا أن نبحث عن عناصر إيقاعية أخرى قد تكون جذرية في بناء الإيقاع .

ثالثاً : التنغيم وإيقاع النهاية

لكل صوت لغوي درجته pitch التي يحددها تردده frequency وتلك تعطيه نغمته الخاصة صاعدة كانت أو هابطة ، وعن توالي نغمات الأصوات ينتج التنغيم intonation في الجملة ، إذ « تظل النغمة في صعود وهبوط مع الانسجام في درجة الصعود والهبوط

بحيث إذا انتهى المعنى هبط الصوت ، وأشعر بانتهائه ، وإذا كان للمعنى بقية صعد الصوت وأشعر السامع بوجوب انتظار باقية» (٦٧) .

وحسبما تنتهى الجملة - صوتيا ودلاليا - يأخذ التنغيم شكله ، فالجملة التقريرية (الاثبات والنفي والشرط والدعاء) تنتهى بنغمة هابطة (ك) كذلك الأمر بالنسبة للجملة الاستفهامية بغير الأدوات هل والهمزة ، أما عند الاستفهام بهاتين الأدوات فإن الجملة الاستفهامية تنتهى بنغمة صاعدة (٢) ولكن إذا وقف المتكلم قبل تمام المعنى ، وقف على نغمة مسطحة لا هى بالصاعدة ولا بالهابطة ، ومن أمثلة ذلك الوقف عند كل فاصلة في الآيات الآتية :

« فإذا برق البصر ، وخصف القمر ، وجمع الشمس والقمر ، يقول الإنسان يومئذ أين المفر » .

فالوقف على « البصر » و « القمر » أولا و « القمر » ثانيا وقف على معنى لم يتم ، فتظل نغمة الكلام مسطحة دون صعود أو هبوط ، أما الوقف عند « المفر » فالنغمة فيه هابطة لأنه وقف عند تمام معنى الاستفهام بغير الأداة ، أى الاستفهام بالظرف» (٦٨) .

التنغيم - إذن - خاصة في أصوات كل اللغات ، وإن اختلفت لغة عن أخرى في طريقة تنظيمه وفي الاستفادة منه « ويمكن في هذا المقام تمييز مجموعتين من اللغات النغمية ton languages واللغات التنغيمية intonation وتتميز مجموعة اللغات النغمية باتباعها نظام من النغمات يستخدم على مستوى الكلمة بحيث يختلف المعنى المعجمي للكلمة نفسها باختلاف النغمات التي تنطق بها ، ومن أبرز الأمثلة عليها اللغة الصينية المشتركة ...

أما اللغات التنغيمية ، ومن أمثلتها الانجليزية والروسية والعربية . فيعمل فيها التنغيم على مستوى الجملة وليس على مستوى الكلمة» (٦٩)

ومن الواضح أن دور التنغيم ونظامه في اللغة العربية - كما سبق - هو انجاز اللغويين المحدثين ، وأما عن القدماء فقد سبق أن قرأنا نص برجشتراسر الذى نفى فيه ادراكهم للقضية ، وإن كنا قد لاحظنا في نصوص الفلاسفة التى نسبقت مناقشتها تحت مصطلح النبر وجود مصطلح النغم ، ونستطيع أيضا أن نجد لهم هنا أيضا النصوص التى ورد فيها مصطلح النغمة .

يرى الفارابى أن النغمة في الموسيقى هى الحرف من نوع الشعر (٧٠) ، وفي موضع آخر قال : « وأعنى بالنغم الأصوات المختلفة في الحدة والثقل التى يخيل كأنها ممتدة» (٧١) ، وابن

سينا يقول : « واعلم أن اختلاف النغم عند محاكاة المحاكى إنما تكون من وجوه ثلاثة :
الحدة والثقل والنبرات » (٧٢) .

ويشرح بعض الباحثين المعاصرين استخدام الفلاسفة للمصطلح على أساس أن
« المقصود بالتنغيم أو النغم - كما نفهم من نصي ابن سينا وابن رشد ، هو تفاوت درجة
صوت الخطيب بحيث يصبح نطقه لبعض مقاطع القول أو الكلام أكثر حدة أو ثقلا أو علوا
أو انخفاضا » (٧٣) ، غير أن هذا الفهم يأخذ بعدا واحدا من أبعاد المعنى ، لكي يقرب
الفهم القديم من الفهم الحديث ، بينما نجد الفهم القديم أكثر تشتتا أو أقل دقة .

وعلى أية حال ، فإن فهم الفلاسفة للتنغيم لم يؤهلهم لإدراكه في الشعر العربي ، يقول
ابن رشد « وهذا الضرب من النغم هو ضروري في أوزان أشعار من سلف من الأمم
ما عدى (هكذا في الأصل) العرب ، فإن من سلف من الأمم كانوا يزنون أبياتهم بالنغم
والوقفات ، والعرب إنما يزنونها بالوقفات فقط » (٧٤) .

وصحيح بالطبع - أن العروضيين العرب (أو علماء الوزن) لم يذكروا التنغيم ولكننا -
كما سبق القول - نظن أنهم أحسوا به إحساسا دقيقا ، ونعتمد في ذلك على موقفهم من
القافية أو من الموقع الذي ترد فيه : الضرب ، والذي يتحدد في تأكيدهم على ضرورة
تكرارها بشكل مطلق وعلى ضرورة خلوها من أى عيب ، كما يؤكدون على ضرورة عدم
تداخلها مع أى قافية أخرى في نفس القصيدة كما سبق القول .

وتقديرنا أن هذا الاهتمام بالقافية الذي جعلهم يضعون لها علما خاصا ، وجعل ابن
رشيق يعتبرها مركز القصيدة الذي عليه تبنى (٧٥) ، راجع إلى حس - بالتنغيم وان كان حسا
كلاسيكيا يحافظ على الوحدة والاتساق دون مراعاة أساسية لقيمة التنوع .

إن القافية - عند العروضيين - هي مجموعة الحروف التي تبدأ بمتحرك قبل آخر ساكنين
في البيت ، وعلى ذلك فإنها تكون « التزام حرف صامت وحرف لين منبورا أو ممدوداً في
أواخر الأبيات ، هذا أقل ما يكون في القافية ، وقد تزيد على ذلك بال التزام صرف صائت
آخر أو أكثر في كلمة القافية » (٧٦) ومعنى ذلك أن القافية هي تنظيم لمجموعة العناصر
الإيقاعية التي رصدناها حتى الآن : لا بد من التزام وزني مقطعي محدد وصوت منبور محدد
وصامت محدد ونغمة واحدة محددة ، كل هذه العناصر لا بد أن تتكرر في نهاية كل بيت دون
السماح بأى تنوع (إلا في الصوت المنبور الذي هو الردف ، إذ يمكن أن يحدث تبادل
للردف بين الواو والياء ، ولكن هذا التبادل لا يؤثر في النبر الذي يظل باقيا في كل
النهايات) .

وإذا حدث أى تنويع فإننا بعد عيبا ، ومن أشهر عيوب القافية عند العروضيين عيب التضمين ، والتضمين هو « تعلق قافية البيت بصدر الذى يليه »^(٧٧) ، وكلما كان التعلق شديدا كان العيب أشد ، وتقديرنا أن حرص العروضيين على تعييب التضمين - بالذات - يعود إلى حرصهم على وحدة النغمة فى نهاية البيت ، لأن التعلق إنما يأتى نتيجة لتغير فى النمط النحوى للجملة ، مما يستتبع تغيير النغمة من الهبوط إلى الصعود ، أو الاستواء ، فلو كان البيت مستقل المعنى تقريريا فإن نغمته الأخيرة ستكون هابطة أما إذا ارتبط هذا البيت بالبيت الذى يليه لكونها معا جزأين فى جملة شرطية ، فإن نغمة البيت الأول ستتحول إلى الاستواء .. وهكذا

إن أهمية القافية فى أنها تقع فى نهاية البيت أى فى الموقع الأساسى للتغميم فى اللغة العربية - مما يؤثر تأثيرا حادا على إيقاع النهاية cadence والذى هو أهم موقع - إيقاعيا - فى البيت^(٨٧) ، ولأن العروضيين كانوا حريصين على أن يستقل كل بيت بمعناه ، تحقيقا لنظريتهم فى الشعر ، واتساقا مع موقفهم الكلاسيكى ذى القوانين الصارمة ، فإنهم حرصوا على وحدة القافية ووحدة البيت دون أى تنازلات .

إن المفهوم الأساسى الذى حكم موقف العروضيين والنقاد العرب ، هو المفهوم الكلاسيكى : « التناسب » كما هو الحال عند قدامة بن جعفر وعند حازم القرطاجنى وهذا التناسب عند حازم - يتم بين « أقسام أساسية ، يصل ما بينها تल्प فى الانتقال من قسم إلى قسم ، وبحيث يتركب كل قسم من مجموعة من الفصول « تطول أو تقصر ، لكنها تتسلسل فى تدرج حتى يكتمل الغرض فيكتمل القسم ، ثم توصل وصل تخلص بالغرض التالى ، حتى تصل إلى الخاتمة ، وإذا كان القسم مساويا للغرض ، فإن الفصل يساوى الفكرة الجزئية ... وتشبيه القصيدة بالعقد ، تشبيه يشى بالعلاقة بين الفصول ، بحيث يصبح لكل فصل استقلاله فى المعنى والمبنى كحبة العقد سواء بسواء يمكن أن تنفصل الحبة الواحدة عن النسق ، فلا تفقد كثيرا من خصائصها المستقلة »^(٧٩) .

وعلى هذا الأساس يرفض حازم « القصائد متصلة العبارة متصلة الأغراض ، بينما يعتبر المتصل الغرض المنفصل العبارة » افضل القصائد^(٨٠) ، أى أنه يرفض التضمين ، وهو فى ذلك متسق مع الفهم التراثى للشعر .

وحيث بدأ الشعر العربى ونقده فى العصر الحديث يتخلصان من هذا المفهوم الكلاسيكى لوحدة البيت ، بدأت تظهر الفوائد الجملة والأهمية البالغة لهذا الموقع الاخير فى البيت الذى

كانت تحتله القافية في الشعر القديم ، والذي بدأ الشعر الحديث يشغله بقواف متنوعة أو يخلجه من القوافي تماما .

ولقد ظهرت في العصر الحديث أهمية بعض النصوص القديمة التي عابها النقاد بسبب استخدامها للتضمين مثل قول الشاعر :

ولما قضينا من مني كل حاجة	ومسح بالأركان من هو مسح
وشدت على هذب المطايا رحالنا	ولم يعرف الغادي الذي هو رائح
أخذنا باطراف الاحاديث بيننا	وسالت باعناق المطى الاباطح

أو قول الشاعر :

وما وجد اعرابية قلذت بها	صروف النوى من حيث لم تك ظنت
تمت احاليب الرعاة وخيمة	بنجد فلم يقدر لها ماتمت
إذا ذكرت ماء العضاة وطيبه	وريح الصبا من نحو نجد أرئت
بأكثر منى لوعة ، غير أننى	أطا من أحشائي على ما أجت

ففى مثل هذه الأبيات تحقق لغاية جمالية أخرى - غير التناسب - هي غاية التوتر الذي ينتج عن الصراع في نهايات الابيات ، وطرفا الصراع هما القافية والتعلق ، فالقافية بأهميتها المذكورة قبلا تسعى إلى تحديد نهاية البيت صوتيا ودلاليا ، والتضمين الذي هو تعلق بين جزئي جملة يعوق تحقق هذا السعى ، لأنه يربط البيتين - او الأبيات ببعضها البعض ربطا دلاليا بحيث لا يستطيع القارئ ان يتوقف تماما عند القافية ، لأن التنغيم هنا ليس هابطا بل مستو ، وينتج عن هذا الصراع توتر وترقب للاكتمال والتحقق لدى القارئ ، وهذه في حد ذاتها قيمة جمالية يتوق الفنان إلى تحقيقها كما أنها تحقيق لقيمة جمالية أخرى ، هي قيمة التنوع الذي يكسر ملل الوحدة المطلقة لنهايات الأبيات .

ومع شعر العصر الحديث : المقطعات والشعر الحر ، أصبح المجال واسعا للتنغيم ولايقاع النهاية كى يعطى تحقيقات فنية أعلى وأرقى ، فقد زاد اهتمام الشعر الحر بايقاع النهاية ، وبيدو هذا الاهتمام في العديد من المظاهر مثل الإكثار من المقطع زائد الطول في نهايات الابيات ، وهذا يؤدي إلى أن يكون المقطع الاخير في البيت منبورا بالضرورة ، كذلك فهو يزيد من استخدام التضمين ، إلى الحد الذي تكتب فيه القصيدة كاملة - مدورة ، وكل هذا يزيد من فرص تحقيق التوتر الجمالي مع التنوع مما يجعل من موضع القافية

الذى كان قيذا ثقيلًا على الشعراء ، موقعا مركزيا في إيقاع القصيدة لأنه مركز للصراعات التي تنتج قيا جمالية عالية ، ومفتاحا للحن القصيدة^(٨١) يضيء تكويناته الصوتية المنتظمة في عناصر إيقاعية .

وعلى هذا الأساس ، نستطيع القول أن الشعر العربي القديم قد أعاد تنظيم التنغيم ، تلك الامكانية الصوتية ، ليصبح عنصرا من عناصر الإيقاع ، وذلك تحت مظلة نظام آخر هو نظام القافية ، ثم يتغير نظام القافية لتصبح غير موحدة او مهملة ، ومع ذلك فإن أهمية التنغيم تظل كبيرة رغم أن طريقة تنظيمه (او إعادة تنظيمه) قد تغيرت مع العصر الحديث وبالذات مع الشعر الحر^(٨١) ، ولا شك أن هذا التغيير يعتمد على فهم آخر للنظام سوف نبثه في الفقرة التالية .

٣- وظيفة الإيقاع

المنطلق الأساسي لهذا الدراسة هو أن لغة الشعر تعيد تنظيم اللغة العادية وإذا كنا اقتصرنا - فيما سبق - على المستوى الصوتي للغة باعتباره المكون الأساسي للإيقاع ؛ فإن هذا لا يعنى أن هذا القانون لا ينطبق على بقية المستويات اللغوية. إن إعادة النظام تشمل مستويات اللغة كافة : الصوتي والصرفي والنحوي والدلالي ، بل أن بعض العناصر الإيقاعية - ذاتها - تمتد إلى المستوى الصرفي مثل المقاطع ، لأن المقاطع لا تعمل على مستوى كل صوت على حدة - وإن اعتمدت على خصائصه - وإنما على مستوى كل مجموعة من الأصوات في إطار وحدة هي المقطع ، وكذلك فإن التنظيم يعتمد على دراسة المستوى النحوي للغة ، لأنه يعتمد على نمط الجملة الذي يحدده صعودا أو هبوطا أو استواء ، أو بمعنى آخر ثمة علاقة بين نمط الجملة وبين التنغيم كلاهما يحدد الآخر . أما المستوى الدلالي ، فإن هذه الفقرة تحاول أن تدرس علاقته بالإيقاع من خلال تبيان وظيفة الإيقاع .

لقد ربطنا بين مفهوم «إعادة التنظيم» وبين «الإيقاع» على أساس أن إعادة تنظيم العناصر الصوتية في القصيدة يخلق تكرارا منتظما لها في الزمن ، أى أنه يخلق نظاما صوتيا جديدا أسميناه الإيقاع .

فالإيقاع إذن نظام. مكون من العناصر الثلاثة التي ذكرناها ، والتي لا تستحق أن تعتبر عناصر إيقاعية إلا إذا توفرت فيها : «النظامية» ، ومن ثم يمكن اعتبارها انظمة فرعية للنظام الأكبر : الإيقاع .

ونرانا هنا - في حاجة إلى تحديد دقيق لاستخدامنا لمصطلح «النظام» نظرا لأنه مصطلح

شائع ، ومتعدد المفاهيم ، ولعل أكثر المفاهيم شيوعاً وتأثيراً - في مجال الدراسات اللغوية والأدبية - مفهوم دى سوسير ، الذى يمكن اعتباره أساساً يقوم عليه لا مفهوم النظام في العديد من الدراسات المعاصرة بحسب ، بل يقوم عليه أيضاً مفهوم «البنية»^(٨٢) .

يقول دى سوسير : «ان اللغة تبرز نسفاً فريداً ينتج بكامله عن ادغام لازواج تناقضية» ويوضح جان بياجيه هذا المفهوم - فيما بعد تحت اطار مصطلح البنية - ويفسره تفسيرياً ينصب أساساً على الطبيعة الخاصة لتكون النظام أى ينصب بالتحديد على عبارة «ادغام لازواج تناقضية» والاصح ترجمتها تعارضات ثنائية ، فهذه التعارضات الثنائية التى هى أساس تكون النظام تحتم ما وصل إليه بياجيه من أنه «من شأن النسق ان يظل قائماً ويزداد ثراءً بفضل الدور الذى تقوم به تلك التحولات نفسها ؛ دون أن يكون من شأن هذه التحولات أن تخرج عن حدود ذلك النسق ، أو أن تهبب بأية عناصر أخرى تكون خارجة عنه»^(٨٣) وهذا يعنى أن تكون النظام من تعارضات ثنائية يجعل طبيعة العلاقة بين أطرافه علاقة «تعارض» ثابتة ، لا تسمح بصراع دينامى بين هذه الأطراف ، من ناحية ، ولا تسمح بأن يتأثر أى منها بالآخر أو يغير منه من ناحية أخرى ، كما أنها لا تسمح بأن يتتصر طرف منها على الآخر بأى حال ، وإذا حدثت تحولات لأحد هذه الأطراف ، فإن هذا لا يؤثر إلا في حدود النظام الذى يبقى بل يزداد ثراءً بفضل هذه التحولات ، ولما كان ممنوعاً - في ظل فهم بياجيه - أن يخرج طرف من أطراف النظام عليه أو يهيب بعناصر أخرى من خارجه ، فإن إمكانية التحول غير مطروحة ، ما دنا قد سجننا النظام (وبداخله عناصره) وعزلناه بعيداً عن بقية النظم المحيطة به والتى هى - بالضرورة تؤثر فيه وتتلاقح معه وتتحرك معه ، هذا في الحياة ، أما في فهم بياجيه وشتراوس وسوسير والعديد من البنيويين ، فهذا غير معترف به ، لأنهم يعتمدون - في الغالب - على الفلاسفات اللا ارادية وخاصة فلسفة كير كيجورد ، الذى «اثار زوينة ضد الجدل ، ورفض حل المتناقضات ورفض التوسط»^(٨٤) . والذى يبدو لديه الوجود لأية عملية تأليفية . فقد اعتقد هيجل أن العقل يقوم بعملية تأليفية بين طرفين متعارضين ، أما كير كيجورد فقد اتجه إلى ابقاء التقابل بين الطرفين وإلى المحافظة على ناحية التعارض بينهما ، فهو لم يرغب في الجمع بينهما في طرف ثالث ، فلا اعتقاده في عدم وجود عقل يجمع بين هذين الطرفين ، بقيا دون توفيق بينهما ومن ثم لا تكون هناك عملية تأليفية تجمع بين المتناهي واللامتناهى ، ويبكون كل ما هناك التقاء بين هاتين الفكرتين غير المتوافقتين ، وهو التقاء يكشف عن عجز العقل الانسانى^(٨٥)

وكما هو واضح ، فإن هذا الفهم تينافى معالفهم العلمى وحركة الحياة . ومن هنا يصبح ضرورياً البحث عن فهم آخر للنظام أو البنية .

يشير لوسيان جولدمان إلى أن لوكاتش قد حدد في كتابه «التاريخ والسوعي الطبقي» مفهومًا اسماء «البنية المتحركة الدالة» ، وهذا المفهوم يتحدد في أن «كل واقعة إنسانية تظهر كبنية دالة تفهم عبر تحليل العلاقات القائمة بين العناصر التي تكونها (وهذه العناصر - على مستواها الخاص - بنيات دالة من نفس النمط) ، وهي أيضا عنصر مؤسس لبنيات أخرى أوسع تحيط بها وتشملها . . . وعلى ذلك ، فإن دراسة أى واقعة إنسانية ، تبدو كعملية ذات وجهين متكاملين : فك لبنية قديمة ، وبناء جديد لبنية جديدة في طريقها إلى التكوين»^(٨٦) .

وترجع أهمية هذا المفهوم إلى قدرته على فهم الطبيعة الجدلية المتحركة للنظام والذي يبدو في العمل الفني «ككل معقد يتميز بالتوتر العلائقي ، والديناميكي بين المكونات التي تجمع معا بفعل وحدة الوظيفة الجمالية»^(٨٧) .

ورغم أن النظام بالضرورة اجتماع لعناصر متألفة ومتكاملة فإن هذا التألف والتكامل ليس إلا تألفا لحظيا وفوقا ، لأن معناه غلبة لعناصر على أخرى ، وهذه الغلبة لا تدوم بل تتغير بفعل حركة العناصر نفسها - كل منها باتجاه - مع الآخر ، وضده في نفس الوقت . . . ففي داخل النظام ليس هناك اتجاه واحد ، بل أكثر من اتجاه ، اتجاه يرسى أسس النظام ويدعمه ، (وذلك هو الاتجاه القوى طالما ظل النظام قائما) واتجاه آخر ينتهك هذا التدعيم ويسعى إلى فك البنية وتحطيمه»^(٨٨) .

إن جوهر النظام هو التناقض والصراع رغم الوحدة البادية عليه ، وعلى هذا الأساس ينبغي أن نفهم العمل الفني : «فكل قصيدة هي كيان على درجة عالية من التنظيم قائمة على مجموعة من المعايير المميزة ، ولكنها تسمح أيضا ببعض المناطق من الحرية النسبية ، ونستطيع أن نذكر في داخل مناطق الحرية هذه اتجاهات متميزة بدرجة أو بأخرى ، ومن ثم منتظمة احصائيا . . . ولا تكون العلاقة بين الثوابت وهذه الاتجاهات مطلقة أبدا ، بل هي في حالة من التوتر الديناميكي ، الذي يمكن أن تنتج تاريخيا سلاسل من التحولات البنائية .

وفي داخل النظام الشعري نفسه توجد اتجاهات تحدد مساره البعيد . . . ان إعادة ترتيب الثوابت وعناصر التغير ، هي دائما خطوة جزئية على طريق بعض التجديدات العظيمة»^(٨٩) .

ولعل خير مثال يوضح صحة هذه المقولة ، ما حدث بشأن القافية في الشعر العربي ، فقد بدأت في شكل أسجاع ثم أحكمت قوانينها مع الشعر الجاهلي ، واستمرت القوانين العروضية هي القوة الحاكمة في القصيدة ، ولكن هذا لم يمنع بعض محاولات الخروج على هذا النظام المحكم وهي محاولات تبدت في أشكال مختلفة مثل المزدوج ، المربع ، الموشح ،

الازجال . . الخ ، وتواصلت هذه المحاولات في العصر الحديث في دعاوى الشعر المرسل والمقطعات - وهذه كلها كانت عناصر انتهاك لنظام القافية . . وظلت ضعيفة لفترة طويلة بسبب الظروف الاجتماعية (النظم المحيطة بها) حتى استطاعت أن تقوى أخيراً ، وتقيم نظاماً بديلاً هو نظام (أو نظم) القافية في الشعر الحر . . ثم ما لبث هذا النظام أن دخل صراعاً جديداً مع عناصر انتهاكه التي تبدت أخيراً في أشكال القصيدة المدورة وقصيدة النثر . . . الخ .

وإذا كان هذا المثال واضحاً لأنه مثال على ظاهرة عامة ، فإن أمثلة الصراع قائمة في كل عمل فني ، سواء قبل أن يبدع أو أثناء ابداعه أو بعد ابداعه .

يقول برك «ان بيت الشعر ليس الا نتيجة الصراع بين اللامعنى والدلالة اليومية»^(٩٠) وهذا القول يلخص جيداً مجموعة الصراعات التي يمر بها الشاعر قبل وأثناء عملية الإبداع ، هذه الصراعات التي تقوم بين الشاعر وواقعه الذي يعيش فيه ، ومنه يستقى تجاربه ، ويرفضه ويسعى إلى تغييره ، عبر رؤية أو موقف ، يتحدد نتيجة مجموعة من الصراعات ، منذ نشأته ومع وضعه الطبقي^(٩١) ، ثم الصراع مع مجمل التقاليد الشعرية التي سبقتها وتعاصره والتي تعتبر ضرورة لا بد أن يتحرر منها لكي يحقق رؤيته الخاصة عبر تقليد جديد ، ثم الصراع مع اللغة اليومية والعادية التي يعيشها ويتعامل معها ولكنها لا تصلح بذاتها لكي تحمل تجربته . . . وأخيراً صراعه مع اقتناص التجربة الفنية التي لا بد أن تتمتع بالصدق والعمق ، كل هذه الصراعات تتبلور وتتحدد في إطار ضيق جداً ساعة الإبداع ، يعبر عنه ماياكوفسكى بقوله :

«إنني أسير وذراعاى مرفوعتان وأنا أتمتم هدهده ، لا أكاد أنطق بشيء ، وأحياناً أقصر من خطواتي لكيلا أقلق التمتمة ، وأحياناً أخرى أسرع في الزحجرة بسرعة أكبر وبنفس نسبة وقع أقدامى ، وهكذا يتضح الوزن ويتخذ لنفسه شكلاً ، على أن الوزن أساس كل عمل شعري وهو الذي يعبره من أوله لآخره كالشعاع . . . وشيئاً فشيئاً يبدأ الشاعر في استخراج هذا الشعاع من الكلمات»^(٩٢) .

وحيث تكتب القصيدة يكون الشاعر قد عرف التجربة وهو يخلقها وتكون ملاحظتها قد تحددت عبر الأبنية المختلفة التي ركبها في نظام معقد هو القصيدة ، والوزن (أو النظام الإيقاعي) فيما يقول ماياكوفسكى قائد العملية الإبداعية ، وحين الانتهاء منها يظل أيضاً هو القائد أمام الدارس والمتلقى .

يستطيع الدارس أن يدرك الآليات التي استخدمها الشاعر في الإبداع . . يستطيع أن

يدرك إلى أى مدى تجاوز الشاعر مجمل الصراعات السابقة لعملية الإبداع والمتزامنة معها وكيف استطاع الشاعر أن يخوض الصراع بين مستويات البناء المختلفة في القصيدة : اللغة والمجاز والإيقاع والمضمون ، أما مهمة الإيقاع فهي أن يدرك مجموعة الصراعات في داخل النظام الإيقاعي المعقد : في كل عنصر إيقاعي صراع داخلي بين عناصر الثبات ، وعناصر الانتهاك في المقاطع والنبر والتنغيم ، وبين كل عنصر من هذه العناصر والعناصر الأخرى صراع آخر وتداخل وتوتر هو الذى يكون نظام الإيقاع ، وفي داخل النظام الإيقاعى نفسه صراع آخر بين عناصر الثبات التى غالبا ما تكون تقليدية ، وبين عناصر الانتهاك أو الحرية التى يفرضها الشاعر محققا حرته الخاصة .

وفي النهاية يبدو الإيقاع أمام القارئ شيئا ماديا محسوسا يعلن له أن الذى أمامه قصيدة من الشعر ، وأنه - الإيقاع - هو الذى نظم هذا الفيض من الأصوات والمعانى وقاد الشاعر وقصيدته إليه^(٩٣) ، وأنه يستطيع أن يعطيه معنى مختلفا عن المعنى الذى يلقاه فى النثر : معنى أكثر كثافة ، وأكثر عمقا وأكثر امتاعا^(٩٤) ، وأكثر كسفا عن الأعماق البعيدة للإنسان .

كل هذه الدلالات تبدو للقارئ مجرد أن يلقى نصا إيقاعيا ، وهو فى ذلك معتمد على تراثه بالطبع ، ولذلك فإن الإيقاع هنا إشارة أو علامة (sign) والعلامة شىء مدرك يظهر شيئا آخر لا يمكن أن يظهر لولاه أو كما قال (إكس) هى نص يغطى نصا آخر ويعترف الجميع بمفهوم للعلامة باعتبارها شيئا ماديا يظهر شيئا آخر ذهنيا^(٩٥) ، وكذلك الإيقاع فهو ع محسوس بالأذن والعين يشير إلى معان مخفية لم تكن لتظهر لولاه ، بهذا المعنى فإن ثمة تشابها بين الإيقاع والمجاز فى الشعر فكلاهما يخيل كما اشار النقاد والفلاسفة العرب القدماء اعتمادا على ارسطو^(٩٦) وكما يقول جروس «أن وظيفة العروض أن يخيل العملية الإنسانية فى حركتها فى الزمن على نحو غنى ومعقد»^(٩٧) ، بل إن ارنولد ستاين يذهب إلى أن البناء الوزنى ، لا يشبه الاستعارة فحسب بل أنه (مفتاح الاستعارة)^(٩٨) ويرى الشكليون الروس أن الإيقاع مثله مثل الصور images يقصد به الكشف عن النمط التحق للحقيقة العليا^(٩٩) أى غور المعنى الكامن .

وعلى هذا فإن الإيقاع يشير إلى عدد من الدلالات السطحية والعميقة فى القصيدة ، أنه قد يبدو صدق المعنى القصيدة ، وقد يؤكد المعنى وي طرح معان وتفسيرات وظلالا للمعنى ، ويمكن استخدامه لإثارة المعنى وللايماء بالصراع داخل بنية القصيدة^(١٠٠) .

الإيقاع إذن لا يحاكى أو يضيف فقط ، بل إنه يصارع المعنى أيضا ويكشف الصراع

داخل بنية القصيدة ، ولم يكن الإيقاع ليستطيع أن يقوم بهذا الدور ، لو كان مجرد إشارة بسيطة ذات دلالة وحيدة ومتفق عليها كإشارة المرور .

الإيقاع ليس إشارة بسيطة ، بل هو نظام إشارى مركب ومعقد ، مكون من العديد من الإشارات ، بل إن كل عنصر من عناصره هو في حد ذاته نظام إشارى مكون من إشارات هي مفرداته ، ونتيجة لذلك فإن الدلالات التي يعطيها الإيقاع ليست بسيطة ، ولا متفقا عليها ، إن الإشارات الشعرية إشارات ايقونية iconic أو تصويرية أى أنها متعددة الدلالات ، مكثفة المعانى من ناحية ولا تؤدي معانيها بشكل مباشر من ناحية أخرى ، وذلك «لأنها لا تنقسم بسهولة إلى شكل ومضمون كما تنقسم العلامة في اللغة الطبيعية» (١٠١) . . . إنها بناء رمزي مثل الإستعارة» (١٠٢) .

هل معنى ذلك أن الإيقاع «يوحي» بمعان متعددة أو بظلال للمعنى كما تعتمد الدراسات ذات الاتجاه المثالي ؟ الحقيقة أن علوم المعلومات والإشارات والاتصال قد وفرت قدرا عاليا من العلمية في أدوات قياس الدلالة اللغوية . يقول سول سابورتا : «إن اللغة يمكنها أن تحقق الغرض الجمالي معتمدة على الوظيفة التواصلية التي هي جزء من تعريفها» (١٠٣) ، ومثل هذه العبارة تنفي الاجتهادات السابقة الخاصة بالوظيفة الاجتماعية للغة الشعر ، وتراجع الوظيفة التواصلية على حد قول ياكوبسون ، إن اللغة الشعرية ، التي هي تنظيم جديد للغة العادية ، بتركيبها المعقد من نظم مختلفة إيقاعية ومجازية تحمل قدرا من الأعلام information (بالمعنى الواسع) تتجاوز إلى حد كبير القدر الذى تحمله اللغة العادية ، ذلك أن تدخل أكثر من نظام في اللغة الشعرية يعطيها هذه الامكانيات .

إن كل نظام إشارى يحمل قدرا من الاعلام يمكن قياسه ، فإذا أضيفت مجموعة من النظم الإشارية إلى بعضها البعض تضاعف كم الاعلام ، لا بمقدار تضاعف هذه النظم فحسب بل بمقدار يتجاوز كم اعلام تلك النظم مجتمعة ، لأن هذه النظم جميعا - حين تكون نظاما اشاريا كبيرا - تعطى حاصلا مختلفا كميا ، وكيفيا أيضا بفضل التفاعل بين هذه النظم الفرعية . .

والنظام الإيقاعى أكثر النظم الإشارية في القصيدة تعقيدا ، وهو يحمل كما من الاعلام سبق أن ذكرنا بعض ملامحه في الفقرات السابقة ، غير أن هذا الكم ينمو ويتخذ اشكالا مختلفة إذا ما تذكرنا أنه يضاف إليه حصيلة التداخل والصراع بين عناصر الإيقاع هذا الصراع الذى يؤدي قيمة جمالية أساسية في عصرنا الحديث ، بل في علم الجمال بصفة عامة : كم متوتر (جمالى) من المعانى .

«إن القصائد الرديئة هي القصائد التي لا تحمل اعلاما او تحمله بكميات غير كافية ،

والإعلام يتحقق فقط حينها لا يمكن تخمين النص مسبقا ، ان العلاقة (شاعر/قارىء) علاقة توتر وصراع دائما ، وكلما كان الصراع حادا ، كلما كسب القارىء من نضاله . . ومن هنا نستنتج أن القصائد الجيدة ، تلك القصائد التي تحمل إعلاما شعريا هي القصائد التي تكون كل العناصر فيها متوقعة وغير متوقعة في آن واحد^(١٠٤) .

و «العلاقة المميزة للشعر - إذن - كما يقول « فريد » لا تكون في غياب المعنى بل تكون في تعدد المعاني»^(١٠٥) .

إن قانون الصراع في بنية الإيقاع الشعري هو الذى يزيد كم المعلومات الشعرية ويزيد قيمة التوتر التي هي أساس الشعر ، والوعى بهذا القانون يمكن الشاعر أن يكشف للنفس عن كل ما هو جوهرى وعظيم سام وجليل وحقيقى « كما يقول هيجل ولكن الهدف لا يتحقق عن طريق السعى إلى أن يكون العمل الفنى صالحا للاضداد كما يقول هيجل نفسه ، ولكن عن طريق « تشكل المادة الواعى وعن طريق ظهور التناقضات ثم حلها كما يقول لينين»^(١٠٦) .

وهكذا يساعد الإيقاع الشعر على تحقيق وظيفته في الامتاع والمعرفة والتغيير لا بالنسبة للأفراد فقط ، بل بالنسبة للمتلقين جميعا أى بالنسبة للمجتمع .

أن الإيقاع بتنظيمه إنما يعكس الظروف الاجتماعية التي يتخلق فيها ، لأن الإشارات لا تنفصل اطلاقا عن الوضع الاجتماعى التي هي جزء منه كما هو الأمر بالنسبة للغة^(١٠٧) وهذا يعنى أن الإشارة الفنية الجيدة هي التي تكشف عن النمطى في اللحظة التاريخية ، وتكشف في نفس الوقت ، إمكانيات التفجر والتفلى - في هذه اللحظة - نحو إيقاع المستقبل على كل المستويات الفنية والاجتماعية .

الهوامش:

- (١) راجع محمود الحفنى : الموسيقى النظرية ، رابطة الاصلاح الاجتماعى ، القاهرة ١٩٧٢ ، ص ٩ .
(٢) راجع James Reves: Understanding poetry, Heineman, London. 1955. p., 127.
Boulton, the Anatomy of poetry, Routledge, and Kegan. paul Ltd. London. 1953.
- (٣) جورج طومسون : دراسات ماركسية فى الشعر والرواية ، ترجمة د . ميشال سليمان ط ١ دار العلم ، بيروت ١٩٧٤ .
- (٤) مصطلح التغيير هو إنجاز الفلاسفة المسلمين ، فهو عند ابن سينا « ألا يستعمل (القول) كما يوجبه المعنى فقط ، بل ان يستعير ، ويبدل ، ويشبه» (الخطابه ، الجزء الثامن من المنطق ، تحقيق الدكتور محمد سليم سالم ، المطبعة الاميرية ، القاهرة ١٩٥٤ ص ٢٢) وهو عند ابن رشد «اخراج القول غير مخرج العادة» (تلخيص الخطابة تحقيق وشرح الدكتور محمد سليم سالم ، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ، القاهرة ١٩٦٧ ص ٥٣١ - ٥٤١) وراجع بشأن هذا المصطلح : الفت الروبى : نظرية الشعر عند فلاسفة المسلمين ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ١٩٨٣ ص ٢٤٢ - ٢٤٨ .
- (٥) الانحراف مصطلح من إنتاج الأسلوبين - فى الغالب ، وقد استخدمه Jean Cohen, structure du langage poetique, Flammarion paris 1966 p. 75, p. 96.
وهو مستخدم أيضا فى دراسات عربية عديدة ، راجع عبد الحكيم راضى : نظرية اللغة فى النقد العربى مكتبة الخانجى بمصر ١٩٨٠ الفصل الثانى ومواضع أخرى
- والمصطلح ترجمة للمصطلح الإنجليزى Ecart والفرنسى Deviation والبعض يترجمه «الانزياح» ..
(راجع عبد السلام المسدى : الأسلوب والأسلوبية ، الدار العربية للكتاب : تونس ١٩٧٧ ص ٢١)
- (٦) مصطلح النظام كثير الاستخدام ، وأما مصطلح فك الآلية فهو إنجاز الشكلين الروس راجع :
Erlich, V. : Russian Formalism, History, Doctrine, Mautons Co., paris, The Huge 1955. P. 183-185.
- (٧) تغريد السيد عنبر (دكتوراه) : دراسات صوتية ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، القاهرة جـ ١ سنة ١٩٨٠ ص ١٦ ، ١٧ ، وراجع أيضا تمام حسان (دكتور) : اللغة العربية معناها ومبناها ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٣ ص ٣٤ .

(٨) راجع عبد الرحمن أيوب : (دكتور) أصوات اللغة ط ٢ مطبعة الكيلاني بالقاهرة ، سنة ١٩٦٨ ص ١٣٧ .

(٩) راجع أحمد مختار عمر (دكتور) : دراسة الصوت اللغوي ط ١ عالم الكتب القاهرة ، ١٩٧٦ ص ٩١-٩٢ .

(١٠) راجع عبد الرحمن أيوب المرجع السابق في الصفحات ٩٥-١٥٦ ، وأيضا سعد مصلوح : دراسة السمع والكلام ، عالم الكتب ، القاهرة ١٩٨٠ صفحات ٣٨ ، ٣٩ ، ٢٦٧ ، ٢٧٢ .

(وإبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية ، نبضة مصر ، ط ٢ ١٩٥٠ ص ٦-٨ وعمود السمران : علم اللغة العام ، مقلعة للقارئ العربي ، دار المعارف بمصر سنة ١٩٦٢ ط ١ ، ص ٢٠٥-٢٠٦ .

(١١) راجع إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية ، مرجع سابق ص ٨٧-٩٢ وأيضا زبيدة طالب : البحث الصوق عند ابن جني ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة القاهرة ١٩٧٩ ص ٨٦ .

(١٢) Derek, Attridge, The Rhythms of English Poetry, Longman, New York, .

1982. pp. 76-77.

(١٣) راجع محمد مندور (دكتور) : في الميزان الجديد نبضة مصر ، القاهرة دت ص ٢١٤ .

(١٤) راجع إيرليخ ، مرجع سابق ص ١٨٨ ، وأيضا .

Jakobson, "Linguistics and poetics" in style in Language, Ed. by Thomas sebeck M.I.T. U.S.A. 1978, p. 360.

(١٥) راجع Lanz, The physical Basis of Rime, Stanford University press, 1931, pp. 204-205.

وراجع أيضا شكري عياد (دكتور) موسيقى الشعر العربي ، دار المعرفة ، القاهرة ط ١ ١٩٦٨ ص ٤٥-٤٦ .

(١٦) راجع مثلا Chatman, S. A theory of Meter. Moutan & Co. London 1963. P. 30

(١٧) عبد الرحمن أيوب ص ١٤٨ وهو يرى أنه لا علاقة بين طول المقطع وطول الصوت لأن طول المقطع يعتمد على عدد الأصوات التي تكون المقطع مهما استغرق النطق بها من زمن قصير أو طويل ، ونظن أن هذا الرأي فيه خلاف ، حيث أن المقطع يتكون من أصوات بكمياتها وأن كميته تتحدد من جملة كميات الأصوات المكونة له وهذا يتضح في تقسيم المقاطع إلى قصير وطويل وزائد الطول حسب الأصوات المكونة لها .

(١٨) راجع عن نظام المقاطع في العربية :

إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية ص ٩٧ .

عمود فهمي حجازي : المدخل إلى علم اللغة ، دار نشر الثقافة ، القاهرة ، ١٩٧٦ ص ٥٣
عبد الرحمن أيوب : المرجع السابق ص ١٤٠ وما بعدها .

(١٩) عبد الرحمن أيوب : نفس المرجع والصفحة .

(٢٠) الخطيب التبريزي : الكافي في العروض والقوافي ، تحقيق الحسان حسن عبد الله مطبعة الخانجي ، القاهرة سنة ١٩٧٧ ص ١٨ .

(٢١) كانتينو : دراسات في اللسانيات العربية ص ١٩٨ نقلا عن :

محمد الهادي الطربلسي : خصائص الأسلوب في المشوقيات ، منشورات الجامعة التونسية ، تونس سنة ١٩٨١ ص ٣٤ .

وراجع عن المقاطع الشائعة في العربية ببعض التفصيل إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية ص ٩٧ - ١٠٢ .

(٢٢) راجع تمام حسان مرجع سابق ص ٧١
(٢٣) كنا قد اعتمدنا على هذا الاحساس في كتابنا موسيقى الشعر عند جماعة أبوللو واعتبرنا أن حروف المد عنصر إبطاء للإيقاع وإن الزخافات عنصر أسراع له - في الغالب - تقوم بدور هام في تنويع النمط الوزني المطلق والمجرد ، ورنانا هنا لا نحتاج إلى ذلك كثيراً ما دامت المقاطع معياراً أكثر دقة في قياس السرعة والبطء كما سيتضح فيما بعد .

(٢٤) إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ، الانجلو المصرية ، القاهرة ط ٣ ، ١٩٦٥ ، ص ١٤٩
(٢٥) The Encyclopaedia of Islam, New Edition, Leiden- London copyright 1966, pp. 661-677.

مادة عروض

(٢٦) محمد مندور . في الميزان الجديد ص ٢٤٠ .
(٢٧) كمال أبوديب . في البنية الإيقاعية للشعر العربي . دار العلم للملايين ، بيروت سنة ١٩٧٤ ص ٧٤
(٢٨) يقول في موسيقى الشعر العربي : « أن القول بأن الشعر العربي شعر ارتكازي كالشعر الانجليزي والألماني قول ليس له - حتى الآن ما يستند من نتائج البحث اللغوي ، ولعل وصف جمهور المشرقين للشعر العربي بأنه شعر كمي ، أن يكون أدنى إلى الصواب ، على أننا إذ نفى كون اللغة العربية لغة نبرية ، أو كون عروضها عروضاً نبرياً ، لا نغنى أن اللغة العربية خالية من النبر ولا أن النبر لا دور له في العروض العربي » ص ٤٥ .

(٢٩) Attridge, The Rhythms of English Poetry, Ibid. P. 31

(٣٠) أحمد مختار عمر : دراسة الصوت اللغوي ، مرجع سابق ص ١٩٠
(٣١) المرجع السابق ص ١٨٨ ومثال للغات الأولى الصينية والانجليزية ، وللنوع الثاني الفرنسية ، ويسمى النبر في الحالة الأولى فونياً ثانوياً أو فوق تركيبياً .
راجع كمال بشر ص ١٦١ - ٢٦٢ ، وسعد مصبلوح ص ١٨٠ .

(٣٢) برجستراسر ، التطور النحوي للغة العربية ، المركز العربي للبحث والنشر ، القاهرة ١٩٨١ ص ٤٦ ، وراجع في هذا المجال أيضاً نص كاتينوف في كتابه « دروس في علم اصوات العربية » ترجمة صالح القرماذي ، الجامعة التونسية ، تونس ١٩٦٦ ، ص ١٩٤ ١٩٥ .

ونصوص أخرى كثيرة في دراسة في دراسة الدكتور مجاهد عبد الرحمن : الدلالة الصوتية والدلالة الصرفية عند ابن جني في مجلة الفكر العربي بيروت عدد ٢٦ مارس ١٩٨٢ ، وفي هذه الدراسة محاولة غير ناجحة لاستنتاج نص لابن جني يهدف إلى إيجاد مفاهيم النبر والتنظيم .

(٣٣) الفارابي : الموسيقى الكبير ، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة ، دار الكاتيب العربي القاهرة د ت ، ص ١١٧٣ ، ويعلق المحقق على هذا النص بقوله ان الثبرات هي الهمزات التي تميل إلى الياء .

(٣٤) ابن سينا : الخطابة مرجع سابق ص ١٩٨ ، ٢٢٣ .

(٣٥) ابن رشد ، تلخيص الخطابة : مرجع سابق ص ٥٩٤ .

(٣٦) ابن منظور : لسان العرب ط بولاق ، ج ٧ ص ٣٩ .

(٣٧) ابن رشد : تلخيص الخطابة ص ٥٩٤ .

(٣٨) أحمد مختار عمر : دراسة الصوت اللغوي ، عالم الكتب ، القاهرة ط ١ ١٩٧٦ ، ص ٢١٠ - ٣١١ .

- (٣٩ ، ٤٠) في البنية الإيقاعية للشعر العربي ص ٢٩٧ - ٢٩٨ .
- (٤١) نفس المرجع ص ٣٠٨ .
- (٤٢) د . شكري عياد : موسيقى الشعر العربي ص ٤٩ - ٥٠ وراجع حول هذه الفكرة أيضا جويار ، المرجع المشار إليه سابقا ص ١٦١ من المخطوطة ، وجان كانتينو : دروس في علم الأصوات العربية ، مرجع سابق ص ١٩٤ - ١٩٥ .
- (٤٣) الأصوات اللغوية ، مرجع سابق ، راجع ص ١٠٦ عن قواعد النبر .
- (٤٤) من هؤلاء الدكتور كمال بشر ، في رسالة خاصة ، تعليقا على مسودة هذا البحث
- (٤٥) صفحات ٣٠٢ ، ٣٠٣ ولابد من الإشارة إلى أن الدكتور شكري عياد يوافق على هذه القواعد (راجع ٤٣ من موسيقى الشعر العربي) .
- (٤٦) بحث الدكتور تمام حسان مناهج البحث في اللغة ط ١ ص ١٦١ - ١٦٢ وسلمان العاني
Arabic phonology, Indiana university, Mounon, 1970, p. 8
- نقلا عن أحمد مختار عمر ص ٣٠٨ - ٣٠٩ .
- (٤٧) الرمز الدولي للنبر القوي هو خط رأسى قصير فوق أول حروف المقطع المنبور .
- (٤٨) راجع الأصوات اللغوية ص ١٠٥ ، وموسيقى الشعر ط ١ ص ١٦٥ .
- (٤٩) نقلا عن شكري عياد : موسيقى الشعر العربي ص ٦٨ - ٦٩ حيث تعرض النظرية وتناقش .
- (٥٠) المرجع السابق ، نفس الصفحات ، أما فكرة ازمة الأوزان فهي انجاز الاستاذ محمد حبيب استاذ العروض الموسيقى بمعهد الموسيقى العربية .
- (٥١) راجع تفصيل هذه القضية في كتاب Chatman مرجع سابق ص ١٨٧ وما بعدها .
- (٥٢) راجع مقالة Around في دائرة المعارف الإسلامية مرجع سابق ص ٦٧٧ - ٦٦٧ .
- وراجع محمد مندور : في الميزان الجديد ص ٢٤٠ ، حيث يعتمد هذه القواعد فينبر الوند المجموع أساسا ، ويرى أن عودة هذا النبر هي التي تكون إيقاع .
- (٥٣) قايل ، المرجع السابق ص ٦٧٤ .
- (٥٤) تدخل على الوند المجموع - مثلا - العلل الآتية : الترفيل والبتر ، والحذذ والصلم ، وزحاف الطى إذا كان الوند المجموع آخر جزء كما في البسيط والرجز وزحاف الخزل كما في الكامل ، والحبن كما في الرمل والخفيف والحجب ، راجع حاشية السيد الدمهورى على الكافي ، مكتبة السيد محمد عبد الواحد الطوبى بمصر ١٣٢٢ هـ - ص ٩٦ . وراجع القسم الأول من الكتاب .
- (٥٥) في البنية الإيقاعية ، سابق ص ٤١٨ .
- (٥٦) المرجع السابق ص ٣١٢ .
- (٥٧) في هذين الفصلين - اللذين كتبنا في فترة زمنية سابقة للفترة التي كتب فيها معظم فصول الكتاب ، يعتمد أبو ديب الأساس الكمي لإيقاع الشعر العربي وبدأ من الفصل الرابع ، يتراجع عن هذا الأساس ، لصالح الأساس النبرى .
- (٥٨) نفسه ص ٣٠٧ ، والعبارة الأخيرة غير دقيقة التركيب والدلالة ، وفهمنا منها أنها تعنى أن اللغ العربية - بالذات - يمكن فيها تحديد النبر الشعري على الوزن النظري مسبقا .
- (٥٩) نفسه ص ٣٠٩ ، وهو يخصص حديثه هنا عن الكلمات التي تتكون من النوى (-٥) (-٥) (-٥) (-٥) والغريب أن هذه الكلمات بالذات ، هي التي سبق له أن رفض اعطاءها نبزا محمدا إلا إذا دخلت في السياق !!
- (٦٠) نفسه ، ص ٣١٢ .

- (٦١) نفسه ص ٣١٦ .
- (٦٢) يعرف الكاتب نفسه النبر البيوي (ص ٣١٠ من كتابه) بأنه ولا يغير طبيعة النبر الانعزالي ، أى حين يحدث ، فالكلمة تحتفظ ببنائها الانعزالي في الموضع نفسه اى على المقطع نفسه ، ويأتى النبر البيوي ليؤكد هذا النبر ثم يوسع مجال التأكيد ليشمل الكلمة كلها وعلى هذا التعريف ، يكون النبر البيوي مساويا لما يسميه أنيس «نبر الجملة» (ص ١٠٨ الأصوات اللغوية) فهو يؤكد النبر الواقع فعلا ولكنه لا يزيد الكلمة نبرات ، يحكم دورها البيوي كما فعل أبو ديب هنا .
- (٦٣) في البنية الإيقاعية ص ٤٠٠ .
- (٦٤) راجع تقدمها لاسس عمل الخليل في أكثر من موضع من كتابيهما .
- (٦٥) راجع حول هذه النظرية شكرى عياد ص ٨٦ وكمال أبو ديب ص ٣٥٨ وما بعدها والنظرية في الأصل إنجاز الشكلين الروس وخاصة عند توماتشيفسكى Tomochevski راجع مقالته Sur le vers في كتاب Theorie de la Litterature, Textes des formalistes russes, presentes et traduits par Tzvelan Todorov, Seuil-paris 1965, p. 156.
- (٦٦) موسيقى الشعر ص ١٦٤
- (٦٧) راجع ابراهيم أنيس : موسيقى الشعر ص ١٧٠ وأيضا مختار عمر : دراسة الصوت اللغوي ص ١٩٤ ، ومن المهم أن نلاحظ أن التنغيم له علاقة أيضا بالجهر لأنه يتتبع عن اهتزاز الوترين الصوتيين .
- (٦٨) تمام حسان : اللغة العربية معناها ومبناها ص ٢٣٠ ، وراجع أيضا كمال بشر الأصوات ص ١٨٩ ، وفاطمة محجوب : علم اللغة ودراسة الأدب ، مجلة الثقافة ، القاهرة مايو ١٩٧٦ ص ٩ وأيضا شاتمان ، نظرية الوزن ، مرجع سابق ص ٧١-٧٢
- (٦٩) سعد مصلوح : دراسة السمع والكلام ص ٢٥٨ - ٢٥٩ .
- (٧٠) الفارابي : الموسيقى الكبير ص ٢١٤ ، وفي نص المحقق .
- (٧١) ابن سينا : الخطابة ص ١٩٦ .
- (٧٢) الفت الروي : نظرية الشعر ص ٢٤٥ - ٢٤٨
- (٧٣) ابن رشد : تلخيص الخطابة ص ٥٢٦ - ٢٥٧ .
- (٧٤) راجع يوسف حسين بكار : بناء القصيدة العربية عند النقاد القدماء ، رسالة دكتوراه ، جامعة القاهرة ، كلية الآداب سنة ١٩٧٢ ص ١٩٥ - ١٩٦ .
- (٧٥) شكرى عياد : موسيقى الشعر العربي ص ٩٦ .
- (٧٦) أنظر الشيخ محمد بن علي الصبان : شرح على منظومته في علم العروض ، المطبعة الوهية بمصر ١٣٨٨ هـ ص ٧٥ ، وابن رشيق العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده ، تحقيق محي محمد الدين عبد الحميد المكتبة التجارية بمصر ط ٢ ، ١٩٥٥ ج ١ ص ١٧١ .
- (٧٧) لانز : الأسس الفيزيقية للقافية ، مرجع سابق ص ٤٩ - ٥٠ ، ١٣٨ .
- (٧٨) راجع جابر عصفور (دكتور) مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٧٨ ص ٩٩ .
- (٧٩) راجع حسين نصار (دكتور) القافية في العروض والأدب ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٠ ص ١١٤ .
- (٨٠) راجع بشأن أهمية القافية :
- Lotman, Analysis of poetic text. trans. by Johnson, copyright by Ardis/ Arbor, U.S.A. 1970, p. 48.
- Weirather, The language of prosody, in language and style vol. Viii, No. 2, 1980, p. 141.

جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة ترجمة سامى الدرورى ، دار اليقظة العربية بيروت ط ٢ ، ١٩٦٥ ص ٢٠٢ وما بعدها .

شكرى عياد : موسيقى الشعر العربى ص ١٠٩ - ١١٠ .

محمد الهادى الطرابلسى : خصائص الأسلوب فى الشوقيات ص ٤٦ .

(٨١) راجع دراستنا عن (التضمين فى العروض والشعر العربى) بمجلة فصول ، القاهرة سبتمبر ١٩٨٨ .

(٨٢) نقلا عن : جان كوزينيه : البنيوية ، مجلة الفكر العربى المعاصر ، بيروت ، المجلدان ٦ ، ٧ سنة ١٩٨٠ ص ٤٦ .

(٨٣) نقلا عن : زكريا إبراهيم : مشكلة البنية ، مكتبة مصر ، القاهرة ١٩٧٦ ص ٤٨ وراجع عن مفاهيم البنية :

Lane, Introduction to structuralism, Basic Books, inc. publ., New-York 1970, p. 19.

(٨٤) راجع : حسن حنفى (دكتور) : هيجل والفكر المعاصر ، مجلة الفكر المعاصر ٦٧ سبتمبر ١٩٧٠ ص ٣١-٣٢ .

(٨٥) جال فال : طريق الفيلسوف ترجمة أحمد حمدى محمود ، مراجعة د . أبو العلا عفيفى ، مؤسسة سجل العرب ، القاهرة ١٩٦٧ ، الألف كتاب ٦٣٧ ص ٥٢٠ ٥٢١ .

(٨٦) راجع ملحق الطبعة الفرنسية لكتاب لوكانش «نظرية الرواية» طبعة جونتير ١٩٦٣ ص ١٥٧ - ١٥٨ وراجع عن مصطلح البنية عند ماركس كتاب لوفيفر :

L'ideologie structuraliste, ed. Anthoopos, paris 1971, p. 173.

(٨٧) النص لتتيا نوف (عضو جماعة براغ) نقلا عن :

Irich, Russian Formalism, pp. 170-171.

Lotman, Analysis of poetic Text, pp. 46-61.

(٨٨)

وراجع أيضا تينا نوف : مشكلة لغة الشعر ، الشعر نفسه - باريس ١٩٧٧ ، ص ٧٧ .
وراجع أيضا :

W. Rewar, "chbernetics and poetics: The Semiotic information of poetry"

in semiotica, 25. 1979, pp. 293-301.

Stankiewicz, "Linguistics and the study of poetic Language", in style and Language, (٨٩) ibid, p. 80.

C. Strike, "Contributions to the study of verse Language" in Reading in Russian, ed. by (٩٠)

l. Matezka., R.I.T., copyright, 1971, pp. 150-151.

(٩١) راجع عبد المحسن طه بلدر : الرواى والأرض ط ١ الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٦٨ المقدمة .

(٩٢) نقلا عن ستولنيتز : النقد الفنى ، ترجمة د . فؤاد زكريا ، مطبعة جامعة عين شمس ، القاهرة ١٩٧٤ ص ١٠٠ .

Chapiro, prosody Handbook, Horpor & Low publ. New York 1965, p. 2. (٩٣)

Erich, (Translation), Russian formalist criticism, copyright, Nebraska University press, U. S. A. 1965, p. Xiii.

Frye, The Rhythm of frequency, in H. Gross The structure of Verse, Facett publi. (٩٤)
inc. 1966, p. 175.

(٩٥) راجع حول مفهوم العلامة :

أمنية رشيد (د .) السيميوطيقا مفاهيم وابعاد ، مجلة فصول العدد الثالث ، ابريل ١٩٨١ ص ٤٦ -
٤٧ .

Bakhtine, le marxisme Et la philosophie du Langage, pref. jakobson, ed. : وأيضا :
Minuit, paris 1971, p. 8.

(٩٦) راجع الفت الروبي : نظرية الشعر ، الفصل الثالث .

M. Gross, sound and Form in modern poetry, An Arbor paperback, (٩٧)
U.S.A., 1973, p. 14

A. stein, "Meter and Meaning," in gross, The structure of Verse, ibid., pp. 194-196. (٩٨)

(٩٩) إيرليخ : الشكلية الروسية : مرجع سابق ص ١٩٤ .

(١٠٠) ارنولد ستاين : الوزن والمعنى ، مرجع سابق ص ١٩٤ - ١٩٦ .

Y. Lotman, in structure du texte artistique, gallimard, paris 1975, p. 31. (١٠١)

نقلا عن أمينة رشيد ، مرجع سابق ص ٤٨ .

(١٠٢) هارفي جروس : الصوت والشكل في الشعر الحديث ، مرجع سابق ص ٤

S. saporta, The Application of linguistics to the study of poetic language, (١٠٣)
in style in language, ibid., p. 83.

(١٠٤) لوتمان : تحليل النص الشعري ، مرجع سابق ص ١٢٧ - ١٢٨ ، ١٣٢ .

وراجع أيضا : ستانكفيتش ، مرجع سابق ص ٨١ .

(١٠٥) إيرليخ ص ١٥٨ .

(١٠٦) راجع الجمال في تفسيره الماركسي ، مجموعة من العلماء السوفييت - ترجمة يوسف الحلاق ، دمشق
١٩٦٨ ص ١٤٣ - ١٥٧ .

(١٠٧) باختين : الماركسية وفلسفة اللغة ص ٦٣ ، ٩٦ .

نماذج تطبيقية



١ - لاني غريب لبدر شاكر السياب

بدر شاكر السياب (١٩٢٦ - ٢٩٦٤) واجد من أهم الشعراء العراقيين والعرب المعاصرين ، فاليه ترجع ريادة المرحلة الناضجة من مراحل الشعر الحر ، فقد استطاع بحسه الإيقاعي العالى ، وبطاقته الفنية المتفجرة ، ووعيه الحاد بهموم وطنه أن يقدم نموذجا شعريا يغرى بالاحتزاز ، أو لنقل أنه قدم النموذج الشعري الذي استطاع أن يجسد الاحتياجات الجمالية للمتلقى العربي في أواخر الأربعينيات ، ثم الخمسينيات والستينيات ، وبذلك اعطى للشعر العربي وإيقاعه نقلة حقيقية يصعب تجاهل خصوصيتها .

والنموذج الذي ندرسه هنا هو قصيدة قصيرة كتبها سنة ١٩٦٢ حينما كان في الكويت ، وهي قصيدة « لاني غريب » .

نموذج الاجراءات التحليل (قصيدة لابي غريب)

ل	متر	ن	ع	د	ب	ع	ا	ق	ح	د	ر	هـ	ل	ش	ت	ج	م	ص	س	ز	د	ط	ف	ح
١	١	٢	١	١	١	١																		
٢	١	٢	١	١	١	١																		
٣	١	٢	١	١	١	١																		
٤	٢	١	١	١	١	١																		
٥	١	٣	١	١	١	١																		
٦	١	٣	١	١	١	١																		
٧	٢	١	١	١	١	١																		
٨	١	١	١	١	١	١																		
٩	١	١	١	١	١	١																		
١٠	١	١	١	١	١	١																		
١١	١	١	١	١	١	١																		
١٢	١	١	١	١	١	١																		
١٣	١	١	١	١	١	١																		
١٤	١	١	١	١	١	١																		
١٥	١	١	١	١	١	١																		
١٦	١	١	١	١	١	١																		
١٧	١	١	١	١	١	١																		
١٨	١	١	١	١	١	١																		
١٩	١	١	١	١	١	١																		
٢٠	١	١	١	١	١	١																		
٢١	١	١	١	١	١	١																		
٢٢	١	١	١	١	١	١																		
٢٣	١	١	١	١	١	١																		
٢٤	١	١	١	١	١	١																		
٢٥	١	١	١	١	١	١																		
٢٦	١	١	١	١	١	١																		
٢٧	١	١	١	١	١	١																		
٢٨	١	١	١	١	١	١																		
٢٩	١	١	١	١	١	١																		
٣٠	١	١	١	١	١	١																		
٣١	١	١	١	١	١	١																		
٣٢	١	١	١	١	١	١																		
٣٣	١	١	١	١	١	١																		
٣٤	١	١	١	١	١	١																		
٣٥	١	١	١	١	١	١																		
٣٦	١	١	١	١	١	١																		
٣٧	١	١	١	١	١	١																		
٣٨	١	١	١	١	١	١																		
٣٩	١	١	١	١	١	١																		
٤٠	١	١	١	١	١	١																		
٤١	١	١	١	١	١	١																		
٤٢	١	١	١	١	١	١																		
٤٣	١	١	١	١	١	١																		
٤٤	١	١	١	١	١	١																		
٤٥	١	١	١	١	١	١																		
٤٦	١	١	١	١	١	١																		
٤٧	١	١	١	١	١	١																		
٤٨	١	١	١	١	١	١																		
٤٩	١	١	١	١	١	١																		
٥٠	١	١	١	١	١	١																		

١- ابى غريب
 ٢- ابن ابي عمير
 ٣- يمين، والى من ابي ابي
 ٤- ليه، ليه... ليه... ليه...
 ٥- ليه... ليه... ليه...
 ٦- ليه... ليه... ليه...
 ٧- ليه... ليه... ليه...
 ٨- ليه... ليه... ليه...
 ٩- ليه... ليه... ليه...
 ١٠- ليه... ليه... ليه...
 ١١- ليه... ليه... ليه...
 ١٢- ليه... ليه... ليه...
 ١٣- ليه... ليه... ليه...
 ١٤- ليه... ليه... ليه...
 ١٥- ليه... ليه... ليه...
 ١٦- ليه... ليه... ليه...
 ١٧- ليه... ليه... ليه...
 ١٨- ليه... ليه... ليه...
 ١٩- ليه... ليه... ليه...
 ٢٠- ليه... ليه... ليه...

(أ) من الملاحظة الأولى لتقسيم الأسطر إلى مقاطع ، نجد أن نسقا يتكون من توالى مقطع قصير ومقطعين طويلين (ب - -) هو الذى يشيع تكراره فى القصيدة ، بحيث يمكن القول أنه هو النسق الأساسى ، وذلك أنه يرد ٣٦ مرة . ولهذا يمكن اعتباره العنصر الأساسى فى تكوين نظام القصيدة المقطعى ، ويكن تسميته عنصر الثبات .

وبالإضافة إلى هذا النسق ، نجد ثلاثة أنساق أخرى تختلف عنه :

الأول : يتكون من توالى مقطع قصير ثم مقطع طويل ثم مقطع قصير (ب - ب) وقد ورد خمس مرات فى القصيدة .

الثانى : يتكون من توالى مقطع قصير ومقطع زائد الطول (ب ~) ويأتى اثنتا عشرة مرة فى نهايات الأسطر .

الثالث : يتكون من توالى مقطع قصير ومقطع طويل (ب -) وقد ورد خمس مرات فى نهايات الأسطر .

ونلاحظ أن هذه الأنساق الثلاثة بالإضافة إلى النسق - الأساسى ، مقبولة عروضيا . فالنسق الأساسى (ب - -) يساوى تفعيلة (فعولن) التى هى أساس وزن المتقارب . والنسق (ب - ب) يساوى تفعيلة (فعول) الناتجة عن (قبض) فعولن . والنسق (ب ~) يساوى تفعيلة (فعول) الناتجة عن علة (القصر) . والنسق (ب -) يساوى تفعيلة (فعو) الناتجة عن علة (الحذف) ونلاحظ أن النسقين الأخيرين لا يردان الا فى نهايات الأسطر ، وهذا أمر يتوافق مع النظرة العروضية التى لا تجيز استعمال العلل الا فى الاعاريض والأضرب . وربما يكون لإقامة الشاعر لنظامه المقطعى (الوزنى) فى اطار الشرعية العروضية دلالة فيما بعد .

والتركيب المقطعى للقصيدة يبرز كبنية أو كنظام ، بالمعنى الجدلى . أنه ليس كتلة مغلقة متجانسة العناصر تماما ، بل تتوفر فيه عناصر تعمل على تثبيت النظام ، وهى الأساس فيه ونقصد النسق الأساسى (ب - -) ، وعناصر أخرى تعمل - فى عكس الاتجاه - على تفكيك هذا النظام وانتهاكه ونقصد الأنساق الثلاثة الأخرى .

ونظريا ، فإن مثل هذا النظام الذى تجرى فى داخله الحركة والصراع ، يكون أكثر ثراء وخصوبة من نظام آخر ، تزداد فيه درجة التجانس بين العناصر وتقل فيه درجة الصراع .

وإذا أنعمنا النظر فى توزيع هذه الأنساق المقطعية داخل القصيدة ، نلاحظ الآتى :

أولا : أو النسقين الثانى والثالث لا يردان الا فى نهايات الاسطر كما سبق القول .

ونظن أن التفسير بحدود الشرعية العروضية وحده لا يكفي ، بل لابد من البحث عن الأسباب التي أدت بالشاعر الى توزيعها على هذا النحو . وسوف نرجى الحديث عنها حين الحديث عن التنغيم لانهما الصق به ، سواء في كيفية توزيعها أو في توظيفها .

ثانيا : أن النسق الأول (ب - ب) قد ورد في الأسطر ٥ ، ٦ ، ٧ ، ١١ (مرتين) ، ومعنى هذا لأنه لا يرد في الأسطر من ١ - ٤ ، أو في الأسطر من ١٢ - ١٨ . ومن ثم فإنه في حين يترك الفرصة لتواجد الإنساق الأخرى (وخاصة النسق الأساسي) في المجموعتين (١ - ٤ ، ١٢ - ١٨) يقلل من تواجدهما في المجموعة (٥ - ١١) ويتأمل اسطر هذه المجموعة ، نلاحظ أنها هي الأسطر التي تكون المحور المعبر عن النداء ، من خلال المفردات (ندائي ، الصدى ، لا يجيب ، ندائي ، هزرت) وهذا المحور هو بؤرة الصراع في القصيدة ، بعد تقرير الغربة في المجموعة الأولى (١ - ٤) ، وقبل الاستسلام للموت في المجموعة الأخيرة (١٢ - ١٨) .

لقد قام النسق الأول (ب - ب) بدور أساسي بتواجده في هذا المحور . فقد ساعد على أن تأتي الأسطر مسرعة ، بسبب نقص المقاطع الطويلة . وقد جاءت نسبة سرعة هذه الأسطر مرتفعة إلى أعلى نسبة في القصيدة (٥ ، ٤ تقريبا) ، وتصل في السطر ١١ إلى أعلى نسبة بين أسطر هذه المجموعة (١١ ، ٤) ، بينما نجد أن بقية أسطر القصيدة تدور حول النسبة العادية للسرعة (٤) وهي النسبة التي يمكن اعتبارها النسبة الأساس / الثبات . ولا يشذ عن هذه النسبة - بالإضافة إلى المحور (٥ - ١١) - إلا السطران (١٥ ، ١٦) ، حيث ترتفع قليلا بنسبة ($\frac{4}{3}$) تعبيراً عن قدر من الانفعال قبل أن يهدم الشاعر تماماً في نهاية القصيدة ضد قرار السرعة (٤) .

(ب) يمكن القول أن أكثر نماذج النبر شيوعاً في هذه القصيدة ، هو النموذج الذي يقع فيه النبر على المقطع الطويل الأول من النسق المقطعي الأساسي : (ب - -) . فهذا النموذج يرد أربعاً وعشرين مرة ، أي أنه النموذج الأساسي / الثبات في القصيدة . تعدد مرات وروده أكثر من عدد مرات ورود أي نموذج آخر ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى ، فإنه يمثل النموذج النبري المثالي الذي يجب أن يكون عليه (فعولان) في المقارب . أما النماذج الباقية فيمكن اعتبارها عناصر انتهاك النظام النبري ، حيث تتجاوز هذا النموذج المثالي بال حذف أو الأضافة أو التعديل .

ونلاحظ :

أولاً : أن كل الأنساق المقطعية التي سبق رصدنا تحمل نبراً ، ما عدا النسق (ب -) فهو لا يحمل نبراً في أربع من مرات وروده ، ويحمل نبراً في مرة واحدة (في السطر ١٧) .

ومعنى هذا سيطرة النماذج خفيفة النبر على القصيدة بنسبة مرتفعة جدا مقارنة بنصوص أخرى للسياب .

ثانيا : أن هذا النموذج (ب -) والنموذج (ب -) يزدادان في نهايات السطور ، وأن عملهما ، بالتالى مرتبط بالمستوى التركيبى ، وسوف نترك معالجتها حتى الوصول اليه .
ثالثا : أن معظم مرات النماذج الستة الأخرى ، تأتى في المحور الأوسط (محور النداء) حيث التوتر الناجم عن النداء والاستجابة له . وسوف نحاول أن نتبع توزيع هذه النماذج في القصيدة ، وكيفية توظيفها .

النموذج ٢ (ب - ١ - ١) يتكون هذا النموذج من مقطع قصير ثم مقطعين متوسطين منبهرين . ومن ثم فإنه يحمل نبرة زائدة عن المعتاد ، أى ضعف النبر المعتاد . وهذا يعنى أن القيمة الإعلامية للنبر تتضاعف في هذا النموذج ، بالمقارنة بالنموذج الشائع (ب - ١) .

وإذا لاحظنا الاسطر التى يوجد فيها هذا النموذج ، أدركنا أن معظمها يقع فى اطار محور النداء . وبتفصيل ، نجد أن هذا النبر الزائد وقع على الكلمات التالية : من (فى السطر ٥) ، الصدى (٦) ، المدى (٧) ، الردى (١١) ، ثم الدم (فى السطر ١٦) . ويقودنا هذا التوزيع الى أن الشاعر يود أن يؤكد على كلمات محددة بقصد ابرازها ، فهو يريد أن يبرز (من) فى السطر ٥ ، ليؤكد أن النحيب من نفس النداء ، مشيرا أن يبرز النداء ، فهو نداء ذو نحيب ، وبذلك يكشف عن واحدة من أهم الخصائص التى تجعله نداء يستجاب له (فيما بعد) بالحجار . وفى السطر السادس يؤكد الشاعر كلمة الصدى التى تكشف أيضا أن النحيب موجود فى النداء ، وأن الصدى هو الذى يبرزه ويوضحه . وفى السطر السابع يتم التركيز على (المدى) ، وإذا عرفنا طبيعة هذا المدى (الى عالم من ردى لا يجيب) ، أدركنا الطبيعة المؤلمة لهذا المدى (عكس ما قد توحي به الكلمة مفردة) . وفى السطر (١١) يؤكد الشاعر على (الردى) . وهو تأكيد واضح الدلالة على نتيجة النداء المؤلمة . تأكيد هذه الكلمات الأربعة بنبرة زائدة يجعل اذن هدفين : الأول هو الكشف عن طبيعة النداء المنتحب ، والثانى هو تبيان الاستجابة المؤلمة لهذا النداء المنتحب . ويؤكد هذه النتيجة التركيز على كلمة (الدم) فى السطر (١٦) .

النموذج ٣ (ب - -) فى هذا النموذج يخلى النبر العادى من المقطع الطويل الأول ، ويعطى للمقطع القصير . وسوف نجد الهدف من ذلك فى السطر الثالث هو تأكيد الغربة ، من خلال سياق المحور الأول (محور الاغتراب) عامة .

النموذج ٤ (ب - ١ -) . النبر فى هذا النموذج ينتزع من المقطع الطويل الأول ويعطى

للمقطع الطويل الثاني . وهذا يعني نزع التأكيد عن الأول لصالح تأكيد الثاني ، ونجد أن هذا الفعل حادث فيما يختص بالسطر (١٨) حيث يؤكد الشاعر على (لا) التي هي علامة الثنية في الكلمة . ومن الواضح أن النبر هنا يلعب دورا في تأكيد التهكم حيث يدرك الشاعر أنه لا يمتلك سيقانا بعد أن شله المرض . والتهكم هنا يتأكد من عدمية الفعل في السطر كله (ريح تجوب القفار) . ومن ثم فإن دور النبر هنا يقوم على المفارقة .

أما في السطر (٨) ، فإن نبر (من) يبدو بهدف إبراز انفصالها عن الصوت الذي يليها (ر) منعا من اندغامها معا مع صوت واحد . ولذا ينبر المقطع التالي أيضا لإبراز الراء في النطق . وهنا سنجد أن دور النبر دور صوتي في المقام الأول . ونفس الأمر سنجد في السطر (١٦) حيث أن تأخير النبر جاء نتيجة طول الكلمة وتعدد مقاطعها .

النموذج (٥) (ب^١ - ١^١) . هذا النموذج يحمل كما مركبا من الانتهاكات النبرية ، تتمثل في : أولا : إخلاء المقطع حامل النبر المعتاد من نبره . ثانيا : اعطاء هذا النبر اما للمقطع القصير أو الطويل الثاني . ثالثا : زيادة نبرة على أحد المقطعين : القصير أو الطويل الثاني .

وهذا الانتهاك المثلث يبدو واضح الدلالة في السطر الثامن حيث يوجد هذا النموذج مرتين (الى عالم) (ردى لا) وهي دلالة تعكس ما في السطر من كثافة شديدة في رد النداء ، بعالم من ردى لا يجيب (يجيب نفسها تحمل نبرا على المقطع زائد الطول ، وهو أمر له أهمية فائقة في هذا السياق) .

النموذج ٦ (ب^١ - ١^١ - ١^١) . من الواضح أن الكم الاخباري الذي يحمله نبر هذا النموذج يزداد ضعفين عن نموذج النبر العادي ، وهذا لم يحدث في هذه القصيدة الا مرة واحدة في السطر (١٣) خاصة في (وما من) حيث يشتد الصراع ويعنف بين رغبة الشاعر في الحياة وما يلقاه من عدمية الاستجابة المطلقة ، وهنا نجد أن تأكيد النفي يبدو كأنه يتنزع من أعماق الشاعر بألم شديد ، ولا شك أن تأكيد النفي بهذه النبرات الثلاثة يحمل كما اخبايا عاليا يوصل معاناة الشاعر في نهاية محور الصراع (الأوسط) وبداية محور الاستسلام (الأخير) .

هذه النماذج لا تعمل منفردة كما بدأ ، ولكنها تشترك جميعا في صنع عنصر الانتهاك للنظام النبري . انها تتناقض مع عنصر الثبات : النموذج الأساسي ، بدرجات متفاوتة . ولقد سبق أن أشرنا إلى أن نماذج الانتهاك لتركز في محور التوتر (الأوسط) حامل دلالة الرغبة في الانطلاق ، والفاكك من قيود النبرية والمرض ، وخاصة في السطرين (٨ ، ١١) حيث الردود الحادة على النداء ، والكشف العميق عن صداه الذي سبق أن اكتشفنا أنه

ضعيف وأنه ليس نداء الحياة وإنما نداء الموت وتلك هي الرؤية الأساسية في قاع القصيدة ،
والتي ينتهي إليها الشاعر في المحور الثالث .

أن نسبة عناصر الانتهاك الى عناصر الثبات في النظام النبري للقصيدة هي $\frac{26}{56} = 47\%$ تقريباً . وهذه النسبة تقل في السطرين الاخيرين الى 37% مما يوحي بتراجع الشاعر مستسلماً في النهاية الى قيود النظام ، وإلى عناصر الثبات فيه ، بعد انتهاء محور التوتر وبقاياه .

(حـ) تتكون قصيدة « لاني غريب » من احدى عشرة جملة نحوية هي :

١ - لاني غريب ، لان العراق الحبيب بعيد ، وأنى هنا في اشتياق اليه ، اليها ،
أنادي : عراق .

٢ - فيرجع لي من ندائي نحيب تفجر عنه الصدى .

٣ - أحس بأنى عبرت المدى الى عالم من ردى لا يجيب ندائي .

٤ - واما هزرت الغصون ، فما يتساقط غير الردى .

٥ - حجار .

٦ - حجار وما من ثمار .

٧ - وحتى العيون حجار .

٨ - وحتى الهواء الرطيب حجار يندبه بعض الدم .

٩ - حجار ندائي .

١٠ - وصخر فمي .

١١ - ورجلاي ريح تجوب القفار .

وتتكون القصيدة من ثمانية عشر سطراً شعرياً تتضمن الجمل السابقة ، وهذا يعني :

١ - أن معظم الجمل النحوية قد شملت عدداً من أسطر القصيدة ، وأن بعض الجمل النحوية يكتمل في وسط السطر الشعري (١٥ مثلاً) .

٢ - أن استقلالاً تاماً بين كل جملة نحوية والأخرى ، لا يتوفر الا في ثلاث من الأحدى عشرة جملة ، وأن الاتصال بين الجمل الباقية يتم عبر الحروف (ف ، و) أساساً وعبر النقطتين التفسيريتين مرة (٤ ، ٥) .

أن هذه العلاقة المتشابكة بين ثمطي التركيب ، تؤدي بنا إلى التعليق ، وهو مصطلح يعني الارتباط بين السطرين . ويأتى سبع مرات في القصيدة يأخذ في ثلاث منها ، شكلاً قوياً

(ويسمى التضمين) كما في السطرين ٩ ، ١٠ والسطرين ١٤ ، ١٥ وفي الاربعة الباقية يأتي عاديًا كما في الاسطر ٢-٣ ، ٣-٤ ، ٤-١ ، ٤-٧ ، ٨-١٠ ، ١١-١٥ ، ١٦ .

ومن الواضح أن حالات التعليق هذه غالبية على معظم أسطر القصيدة ، وهذا يعطي دلالة على الدفقة التي تتتاب القصيدة ، بحيث تبدو جملة واحدة بينها فواصل ، أو عبارة واحدة مكونة من عدة جمل غير منفصلة .

وفي سياق أداء التعليق لمهمة الترابط هذه ، تقوم عملية الصراع بين عنصرين هامين في نهايات الاسطر . هذان العنصران هما نغمة التعليق من ناحية ، والمقطع زائد الطول المنبور من ناحية أخرى . فنغمة التعليق تعطينا احساسًا ، إذ ننتطق أو نسمع ، بالحاجة إلى الاكتمال في السطر التالي ، بينما يقف المقطع زائد الطول المنبور ضد هذه الحاجة تمامًا ، لأنه شعرنا بالاكتمال وانتهاء السطر . وفي ظل هذا التوتر بين العنصرين يعدل كل عنصر من قوة الآخر ، ويقلل من تأثيره . ونستطيع أن نلاحظ تأثير كل من العنصرين بدون الآخر في الاسطر الاربعة الأولى مثلاً ، حيث أن نغمة التعليق أضعف بسبب بعد طرفي الجمل : (لأن . . . أنادي) . ولذا نجد أن تأثير المقطع زائد الطول المنبور واضح كفاصلة حادة بين السطور ، رغم أنها جميعاً أجزاء في جملة نحوية واحدة . أما في السطرين ٨ ، ٩ : فنسجد أن تأثير المقطع زائد الطول المنبور يزول تقريباً بفعل حاجتنا الملحة الى استكمال الجملة في السطر التالي ، بحيث يمكن أن نتجاهل تماماً وجود هذا المقطع زائد الطول ، لولا امكانية اكتمال السطر الثامن نحوياً .

يزيد تعقيد هذا الصراع دخول عنصر ثالث فيه ، خاص بالغايفية ، يساعد تأثير المقطع الطويل ، إذ أن ثمة حاجة لدى الشاعر - ولدينا - الى خلق المحطات النغمية التي تجعلنا نتوقف عند نهايات السطور ، والشاعر يعطينا هذه الفرصة أكثر بمقاطعته زائدة الطول ، فيكون هذان العنصران ضد العنصر الأول : نغمة التعليق . ولكي تتضح هذه العلاقة ، فلننظر في الأسطر التي تنتهي بمقطع طويل وتدخل في عملية التعليق (٧ - ١١) نسجد أن نهاية السطر تنداح بسهولة الى أول السطر التالي ، وهذا أمر يقصد به الشاعر استمرار التواصل . ففي السطر السابع نسجد أنه لا يريد لنا أن نتوقف عند كلمة (الردى) لأنها - في ذاتها - غير دالة ، وتحقق دلالتها التي يريدنا من اتصالها بالسطر التالي . وفي السطر (١١) لا نتوقف عند الردى ، فلا بد أن تكتمل بالحجار التي يبدو أن الشاعر يعتبرها مرادفاً للردى (من خلال النقطتين التفسيريتين) . أما بقية السطور المنتهية بمقطع طويل (٦) ، ٩ ، ٦ ، ١٧) فهي سطور مكتملة نحوياً وليس فيها صراع بين التركيب النحوي والتركيب الشعري .

وأخيرا ، نلاحظ أن التوتير بين التركيب النحوي والتنظيم الشعري يزداد في محور النداء (٥ - ١١) ، إذ يحدث خمس مرات ، بينما يحدث في المحور الأول ثلاث مرات ، ويحدث في الثالث مرتين فقط .

د - بالقصيدة عدد من النظم الصوتية ، التي تبدأ بنظم صغيرة في بعض السطور وخاصة في السطور من ١ - ٥ ، من ١٢ - ١٧ ، وتنتهي بنظام كبير هو نظام القافية .

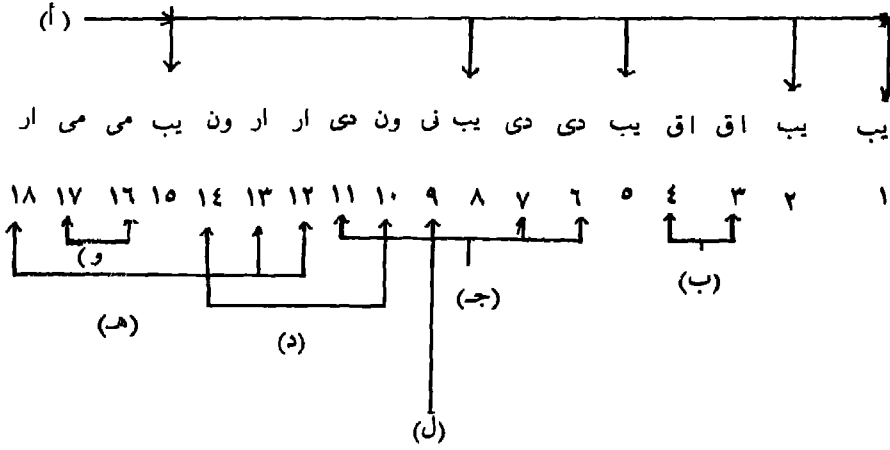
في السطور (١ - ٥) نلاحظ شيوعا عاليا لصوت الياء (٩ مرات) أكثر من أى صوت آخر . وهذا الشيوع ، بالإضافة الى تأييده لكلمة (غريب) المفتاحية يشيع في المحور جوا ملحوظا من البطء الخزين . كذلك تتكرر (لأن) في السطرين الأول والثاني ، وهو تكرار تأتى قيمته الدلالية من تأكيد السببية ، التي أراد الشاعر أن يضعها أمامنا ، قبل أن نكتشف زينها فيما بعد .

ويحدث نفس النوع من التكرار الدال ، في الأسطر ١٢ - ١٧ حيث تتكرر كلمة (حجار) في مفتتح خمسة من السطور الستة ، وحيث يتركز مجيء الواو في نفس المحور الثالث (١٣ - ١٨) إذ ترد سبع مرات من مجموع (١٠) هو عدد مرات ورودها في القصيدة كلها . ويمكننا أن نرجع هذا التركيز (للواو) الى نوع من التراجع عن الأصوات المفتاحية في القصيدة (الالف والياء) ، يحدث في نهاية القصيدة مع الاستسلام الاخير . غير أن الأهم من ذلك ، هو أن التكرارات السابقة جميعها ، لا تحدث في محور التوتير في القصيدة ، بحيث يصح ، اذا جاز اعتبار هذا التكرار نظاما ، أن يكون وجوده الذي أشرنا إليه هو عنصر الانتظام فيه ، أما عدم وجوده (في محور التوتير) ، فهو عنصر الانتهاك ، بحيث يتوتر النظام ، ويعكس توتر القصيدة في هذا المحور .

أما نظام التقفية ، فإنه يعكس هذا التوتير بشكل أوضح ، سواء في داخله ، أو في علاقته بالنظم الأخرى ويمكن وصف نظام القافية في هذا المخطط البسيط :

مخطط القافية على الصفحة التالية

مخطط القافية



في هذا المخطط سنجد عددا من عناقيد الاصوات أو القوافي بالمعنى العروضي . ست قواف في اطار عام كبير هو القافية (أ) . هذه القافية (أ) تمثل اللحن الاساسي في نظام التقفية ، بينما تتناوشه مجموعة الالحن القصيرة التي ترتفع وتهوى سريعا ، ويظل اللحن الاساسي قائما حتى يتحطم عند السطر (١٥) مفسحا الطريق للحن آخر ولكنه قصير [و (مى)] ، وأخيرا تغلق الدائرة بلحن يكاد يكون أساسيا منذ السطر (١٢) الذى هو لحن الختام ، لانه يبدؤ بحدة دقائق النهاية العميقة في القصيدة : [(الحجار) في الاسطر ، ١٢ ، ١٣ ، ١٨] .

تسير القافية نغميا في موجات قصيرة تبدأ في ظل النغمة الاساسية . وتتميز هذه النغمات بقدر من الانتظام في البداية والنهاية (سطران لكل نغمة كما في ل ، و ، د) أما في الوسط (في ح ، هـ ، ل) فنلاحظ خللاً في هذا الانتظام ، فبينما تقتصر (ل) على سطر واحد ، تمتد (جـ ، هـ) الى سطر ثالث في إطار نغمة أخرى . وهذا يشير الى توتر النظام عند هذه النغمات الثلاث الواقعة في الأسطر (من ٦ - ١١ ، من ١٢ - ١٨) وبينما نجد مع (هـ) نغمة أخرى منتظمة هي (و) لا نجد مثيلاتها مع (جـ) و (ل) مما يعنى أن درجة التوتر في الأخيرتين أعلى منها في الاولى (هـ) ، أى أن الأسطر (٦ - ١١) أكثر توترا من الاسطر (١٢ - ١٨) ، وأنها أيضا أكثر توترا من الاسطر (١ - ٥) التى نجد فيها انتظاما واضحا في توالى النغمات . وهنا نؤكد مرة أخرى النتيجة التى سبق استنتاجها من التحليلات السابقة بخصوص محور النداء ، حامل عناصر الانتهاك في البنية الإيقاعية .

فإذا عدنا إلى أصوات الروى في القصيدة وجدنا أن الغلبة فيها للأصوات المجهورة ، وأنه لا يرد سوى صوتين مهموسين بنسبة ٦ ، ١٦ ٪ . وأنها معا يردان في المحورين الأول والثاني ويخلو منها تماما المحور الثالث . وهذه النسبة أقل من النسبة التي تحتلها الأصوات المهموسة في القصيدة عامة (٢٣ ٪) . وكلاهما يدل على أن القصيدة تحتاج إلى أن تكون زاعقة وصارخة ، ولذلك فقد اكثر من الأصوات المجهورة . ولهذا السبب ، فإننا حين ننظر إلى الأصوات المكونة للقصيدة نلاحظ ما يلي :

(١) أن أكثر الأصوات تكرارا وهي (الألف والياء والنون والراء واللام والذال والميم) ، هي أعلى الأصوات في قوة الاسماع ، مع ملاحظة تأخر ترتيب الواو عن زميلتيها في هذه الصفة (الألف والياء) ، حيث وردت عشر مرات فقط ، وكانت في خمسة صوتا لينا لا مدا .

(٢) أقل الأصوات تكرارا في القصيدة (الثاء والشين والزاي والسين والطاء والحاء والصاد والفاء والغين) هي في درجة متوسطة في قوة اسماعها ، وليست هناك أصوات في درجة ضعيفة الاسماع سوى الضاد والقاف .

(٣) الأصوات متوسطة التكرار في القصيدة بعضها قوى الاسماع وبعضها ضعيفة . ومن هذه الملاحظات يتضح أن ثمة غلبة للأصوات قوية الاسماع ، وربما كانت هذه الغلبة هي الجذر الذي بنى عليه النقاد حكمهم بالموسيقية العالية لدى الشاعر ، وربما كانت هذه الموسيقية هدفا للشاعر في هذه القصيدة التي يود أن يصرخ فيها عاليا بما يكن . أن نتائج التحليل حتى هذه اللحظة تتيح لنا أن نسمى محاور القصيدة الثلاثة على النحو التالي : المحور الأول (١ - ٤) محور الغربة ، والكلمة المفتاحية فيه هي كلمة (غريب) التي وردت مرة ، وورد معناها مرتين في السطرين (٢ ، ٣) . والمحور الثاني هو محور النداء ، والنداء كلمته المفتاحية . أما المحور الثالث فهو محور الحجار ، ومن الواضح أن كلمة (الحجار) هي كلمته المفتاحية .

وعليه فإن حركة القصيدة يمكن أن تكون تعاقبا عليا على النحو التالي :

غريب ← نداء → حجار

غير أن هذا الاستنتاج المنطقي ، لا يلبث أن يتأكد ، نتيجة للرصد الصوق ، فهذه الكلمات الثلاث تتكون من أعلى الأصوات تكرارا في القصيدة [الألف (مرتان) ، الراء (مرتان) النون والتنوين (ثلاث مرات) ، الياء والذال والباء والهمزة والجيم والغين والحاء] . فليس من بين هذه الأصوات ما يتردد على قلة سواء في هذا المحور أو في القصيدة كلها الا صوت الغين .

يؤكد الرصد الصوتي - إذن - أهمية هذه الكلمات الثلاث ككلمات مفتاحية ، ولكن الأهم هو العلاقات الصوتية بين هذه الكلمات . نلاحظ مثلا أنه ليس ثمة علاقة بين غريب ونداء ، أى أنه ليس ثمة اشتراك صوتي بينهما ، وهذا يتعارض مع العلاقة المعنوية بين المحورين ١ ، ٢ حيث أن سبب النداء هو اغتراب الشاعر ، أى أن ثمة علاقة بينهما ، يعلنها الشاعر صراحة في قوله (لأن غريب . . . أنادى) . ولكن التخالف الصوتي المطلق بين الكلمتين ، لا بد له من دلالة ، وهى دلالة تخالف الدلالة الصريحة ، للسطور فما أن نسير مع القصيدة إلى السطرين الأخيرين ، حتى نكشف أن سبب النداء ليس هو الاغتراب ، بل مرض الشاعر الذى يفقده القدرة على النداء (وهو الأمر الذى مهد له منذ السطر الخامس) ، ويصبح النداء - إذن - صرخة عاجز مشلول ، لا تخرج لأنها صرخة حجر ، ومن هنا ، فالعلاقة بين النداء والحجار علاقة واضحة ومباشرة ، سواء من حيث الاشتراك الصوتي بين الكلمتين أو من حيث معنى المحورين (١ ، ٣) . أن الكلمتين (غريب - حجار) تشتركان في النون (التتوين) والالف . والغريب أن هذين الصوتين هما أشيع الأصوات تكرارا في القصيدة إطلاقا ، مما يشير الى الأهمية البالغة للعلاقة القوية بين المحورين (النداء ، والحجار) ، هذه العلاقة الجدلية ، التى يمهّد الشاعر لها منذ السطر الخامس ، حيث الصدى يكشف أن النداء نحيب وأن عالم الردى لا يجيب ، وأن الغصون تسقط الردى (وقد سبق أن أوضحنا العلاقة السببية بين هزة الغصون وسقوط الردى) ، وأخيرا نجد أن كل الأشياء حجار حتى الشاعر نفسه ونداءه (كما يقول في السطر ١٧) .

وعلى المستوى الصوتي نجد أن الغريب نفسه أصبح حجارا ، حيث تشترك الكلمة مع حجار في الراء ، وهى الصوت الأخير فى الكلمة .

هذه العلاقات بين المحاور وكلماتها المفتاحية ، تستطيع أن تكشف لنا السرى في تراجع الواو عن ترتيبها العادي مع زميلتها حرفى المد ، فهى ليست أساسية فى البنية الصوتية للقصيدة .

هـ- إن المحصلة النهائية للتحليلات السابقة تكشف أن مجموعة العناصر الصوتية التى أتاحت لها درجة من الانتظام تدخلها فى اطار البنية الإيقاعية ، قد تكونت عددا من النظم الاشارية ذات المدلولات الجدلية ، سواء فيما يختص بطبيعة تكوينها أو وظيفتها .

فمن حيث طبيعة العناصر الإيقاعية ، لاحظنا أن كلا منها يكون نظاما ذا جانبين : أحدهما يشبه الآخر يسعى الى انتهاكه . وأن لهذا النظام قدرا من التماسك الذى يجعله نظاما مستقلا ، لكن هذا الاستقلال ليس مطلقا ، بل ثمة تعالق مع بقية النظم ، يؤدى الى تكوين النظام الإيقاعى العام للقصيدة . أن درجة التعالق بين نظام البنى الصغيرة نسبية

ومتراوحة . فبينما نجد - في المستوى الصوتي - ارتباطا شديدا - في الموضع والوظيفة - بين كل من المحطات النغمية النهائية Cadence وأحد النماذج النثرية القائمة على أحد الانساق المقطعية (ب - ١) ، نجد علاقة عكسية بين هذه العناصر وبين نغمة التعليق (والتضمين) .

هذه رؤية راسية ، لا بد أن تكتمل برؤية أخرى أفقية ، تتابع حركة هذه العناصر مع بنية القصيدة كلها .

أن كل عنصر من العناصر الإيقاعية يقدم (كنظام اشارى) عددا من الدلالات التي تعكس جانبي النظام الثابت والمنتهد . كذلك رأينا أن الدلالات التي قدمها كل عنصر ، كانت تؤكد الدلالات التي أنتجها العنصر السابق عليه ، وتضيف إليها أبعادا جديدة . وهذا لا يعنى التوافق المطلق بين هذه الدلالات ، فقد ظهر - أيضا - أن بعضها يعارض الدلالة السابقة عليه ، كاشفاً بذلك ، عن عمق أكثر خفاءا عن تلك الدلالة السابقة في نظام القصيدة الدلالي ككل . وتكون المحصلة النهائية لهذه العلاقة التوافقية أو التناقضية ، هي الدلالات الكاملة للقصيدة ، بكل عمقها وجذريتها .

أن رؤية شاملة لحركة القصيدة - من خلال البنية الإيقاعية - تكشف أن ثمة محورا وسيطا بين المحورين الأول والثالث ، هو محور التوتر والصراع في القصيدة . وأنه اذا كان المحور الأول يجسد غربة الشاعر ، والثالث يكشف عن يأسه واستسلامه لليأس ، فإن المحور الثانى ، قد جسد الجانب النقيض في التجربة الإنسانية : الرغبة الدائمة للإنسان في أن يحيا ، وأن يتمسك بالحياة ، حتى وإن كانت قدرته على الحياة واهنة الى أقصى درجة .

أن المحاور الثلاثة - كما كشف البنية الإيقاعية - تجسد للقارئ جدلية المعنى في القصيدة ، جدلية الصراع بين الموت والحياة ، كما تجسد الى أى مدى كان الشاعر - رغم بدئه بالغربة والإحساس بالعجز - قادرا على أن يتمرد على هذا الإحساس ، وأن يتشبث بالحياة ، ولكن الى أى مدى يمكن له أن يواصل ذلك ، بعد أن أعياه المرض والغربة . . إن المرض في حالة السياب كان أقصى مما يحتمل ، كما كانت الغربة ، لأنها لم تكن غربة فقط ، بل اغترابا أيضا . أن الشاعر لم يكن غريبا عن وطنه فحسب سنة ١٩٦٢ ، بل كان غريبا عن أصدقائه وزملائه ورفاقه ، بل كان غريبا عن نفسه أيضا .

وفي مثل هذه الحالة ، فإنه من الطبيعي ألا يجد أمامه سوى نهاية واحدة محتومة . . هي اليأس والاستسلام ، لأن الرغبة في المقاومة ، رغم وجودها ، كانت واهية محدودة .

٢ - نموذج من العامية المصرية

الخلزونة لفؤاد حداد

أشرت في مقال سابق إلى خصوصية الإيقاع في شعر فؤاد حداد^(١) ، وقلت إن هذا الشاعر قد استطاع - رغم الشكل التقليدي الذي حرص على استخدامه كما أشار هو بقوله « ليس لي في القوافي جديد »^(٢) ، وكما أشار تلميذه وزميله صلاح جاهين^(٣) ، رغم ذلك استطاع هذا الشاعر أن يحقق جديدا في الإيقاع جدة حقيقية ، ولم يكن في المقال متسع لتفصيل هذه الحقيقة الهامة وإثباتها ، وهذا ما نحاول أن نفعله هنا من خلال تحليل قصيدة واحدة من شعر فؤاد حداد هي قصيدة « الخلزونة »^(٤) ، التي يمكن أن تكون نموذجا لكثير من قصائد فؤاد على الأقل في النصف الثاني من عمره الفني .

تندرج القصيدة - وزنياً - في إطار تقليدي فهي على وزن شائع هو مشطور الكامل الذي يتكون من (متفاعلن) ثلاث مرات في البيت الواحد ، غير أن الملاحظ بعد تقطيع القصيدة هو سيطرة تفعيلية (مستفعلن) على القصيدة ، بحيث لا ترد (متفاعلن) سوى ١٤ مرة في القصيدة ككل التي يبلغ عند تفعيلاتها متين وأربعة ، وعلى هذا الأساس فإنه يجوز لدارس الإيقاع المعاصر الذي يعتمد على المتعين والواقعي أن يعتبر القصيدة من وزن الرجز (تفعيلته مستفعلن) وليس من الكامل كما يرى العروضيون الذي يرون أن أي تفعيلية مستفعلن يجب أن ترد إلى أصلها (متفاعلن) إذا جاءت في قصيدة تأتي فيها (متفاعلن) ولو مرة واحدة .

إن الدارس المعاصر يجب أن يبحث عن الأسباب التي دعت الشاعر الى هذا التعديل في الوزن ، بدلا من التمسك بالمثالي والمجرد الذي يحكم المنطق العروضي . هذا المنطق يقول أن مستفعلن إنما جاءت من متفاعلين عبر زحاف الإضمار أى تسكين الحرف الثاني المتحرك فيحولها الى متفاعلين أى مستفعلن ، وهذا المنطق يقول أيضا أن الاكثار من الزحاف يعتبر عيبا يجب التخلص منه ، فما بالناس شاعر يأتي بمعظم القصيدة مزاحفا ؟

إن الشاعر حين فعل ذلك - دون قصد بالطبع - قد حقق مجموعة من الأهداف جملة واحدة ، فبالإضافة إلى مسألة التنوع النغمي التي هي ضرورية لكل قصيدة جيدة ، حقق الشاعر ما يسمونه في العروض الانجليزي بالاستبدال Substitution حيث زواج بين وزنين هما الكامل والرجز وإن كانت الغلبة الواضحة هي للرجز ، ولوزن الرجز أهمية خاصة تنبع ، من أنه ، بسبب من توالي سكناته بعد حركاته (/ / / / /) ، يقترب من تكوين اللغة العادية ، ولا شك أن هذا أمر طبيعي وهام بالنسبة لشاعر يكتب بالعامية كنفؤاد حداد . وقد نضيف إلى ذلك أن طبيعة بناء القصيدة عند فؤاد حداد وسرعة الانتقال من صورة إلى صورة ، كما هو الحال في هذه القصيدة ، أمر يناسبه الرجز ، ولا شك أن ما ذكرت لا ينفصل عن طبيعة التجربة التي يجسدها حداد في القصيدة كتجربة تسعى الى التواصل وتحققه وتغني له .

وعلى أية حال فإن الوزن (سواء كان رجزا أو غيره) ليس سوى هيكل نمطي لا يتحقق في القصيدة وإنما يتعامل معه الشاعر بالتغيير والتعديل بحيث يصبح قادرا على تجسيد المنحنيات المختلفة في جسد التجربة ونموها ، ومن هنا يصبح من الضروري على الناقد أن يبحث عن هذه التنويعات الوزنية في علاقتها بحركة القصيدة ونموها .

ولتحقيق ذلك اعددنا الجدول التالي الذي يرصد كل التفعيلات التي جاءت بالقصيدة

المحور	الإبيات	عدد مستفعلن ونسبتها	متفاعلين	مفاعلين	فعلن	مفعولان	فاعلاتن	فاعلاتن	تفعيلات تنتهي بسكنتين
١	١٦ - ١	٢٤	٤٥	٥٢,٢ %	-	٥	٦	٤	٤
٢	٢٤ - ١٧	٢٩	٥١	٥٦,٩ %	١	٢	١	٩	٤
٣	٥٦ - ٣٥	٢٤	٦٣	٥٤ %	٢	٤	٧	٥	١٠
٤	٧٢ - ٥٧	٢٤	٤٥	٥٢,٢ %	٢	٢	٢	٥	٥
الجملة	٢٠٤	١١١	٥٤,٤ %	٧	١٣	١٧	٢٣	٢	٢٣

ومفعولن في الحقيقة قريبة الى حد كبير من مستفعلن . بينما نجد الصراع في المحور الثالث مع التفعيلات التي تنتهي بساكنين . الانتهاء بساكنين . وكما هو معروف أمر نادر الحدوث سواء في الشعر أو النثر ، غير أن العامة تكثر فيها هذه الظاهرة ، كما أن الشعر الحديث قد حقق انجازا هاما في هذا المجال بإكثاره من النقاء الساكنين في نهايات الأبيات . إن أهمية التقاء الساكنين في نهايات الأبيات تأتي - موضوعيا - من عدة نواحي :

الأولى انها تعنى - مقطوعا بإنهاء بمقطع زائد الطول ، مما يعنى وقفة حادة ، في نهاية البيت مما يبطئ الإيقاع أكثر من المعتاد .

والثانية أن هذا المقطع يكون منبورا أينما وقع ، مما يزيد الحدة والثقل في نهاية البيت ، ولهذا يعتبر موقع نهاية البيت أو السطر أحد المواقع المهمة التي لعب فيها النبر دورا بارزا في الشعر العربي الحديث ، والناحية الثالثة تأتي اذا توافق مجيء هذا المقطع مع التضمين (أى عدم اكتمال البيت وحاجته نحويا ومعنويا للبيت الذى يليه ، وذلك ان التضمين يشد القارئ نحو استكمال قراءة البيت التالى حتى يكتمل لديه المعنى بينما المقطع زائد الطول المنبور يوقف القارئ فيوقعه بين شد التضمين وجذب النهاية مما يحدث صراعا وتوترا داخليا ، وهذا يحقق قيمة جمالية عالية ، وخاصة أن عنصرا آخر يدخل في هذه الصراع هو عنصر التنعيم ، حيث أن البيت المضمن ينتهى بنغمة مستوية تحتاج إلى قرارها في البيت التالى أى أن التنعيم مع التضمين في ناحية ، والمقطع زائد الطول المنبور يكونان في الناحية الأخرى ، وهذا صراع هام يشعر به القارئ وان لم يدركه عقليا ، ولتأمل معا هذا الصراع في هذين البيتين من القصيدة :

سلمت نفسى ، إن هذا الصوت
بكا شفائفى من شفائفكم

إن هذه الصراعات الجميلة التي يحدثها لقاء ساكنين في نهايات الأبيات تكثر - كما أشرنا - في المحور الثالث من القصيدة أكثر من غيره من المحاور ، ولا شك أن لهذا الصراع أهمية ودلالة ، حيث يشير الى خصوصية هذا المحور التي يدركها القارئ دون ان يعي أسبابها الدفينة ، فهذا المحور هو محور التحقق في التجربة أو هو لبها الذى يهدله المحوران الاول والثانى ثم يأتي المحور الرابع ليغنى له ، أى أننا نستطيع - من خلال ما سبق أن نعتبر أن القصيدة تبدأ من أسفل السلم ثم تصعد في الثانى ثم تصل إلى القمة في المحور الثالث ثم تنهار وتعود الى القرار الذى هو أسفل السلم مرة اخرى .

لقد اعددنا هذا الجدول منطلقين في تقسيم القصيدة الى محاور من علامات وضعها الشاعر نفسه ، هذه العلامات هي اللازمة المكونة من ثلاثة ابيات تنتهي بها كل مقطوعة (أو محور) ليبدأ محور جديد ، كذلك نود أن نشير إلى أن التفعيلات التي وردت في الجزء الأيمن من الجدول وهي (مستفعلن ومتفاعلمن ومفاعلمن) هي التفعيلات التي وردت في حشو القصيدة ، بينما التفعيلات التي وردت في الجزء الأيسر من الجدول وهي (فعلمن ومفعولن وفعلاتن ثم التفعيلات التي تنتهي بساكنين وهي فعلمن ومستفعلن وفاعلمن) جاءت في الضرب فقط أي في التفعيلة الأخيرة من الأبيات ، وقبل أن نأخذ في تحليل الجدول ودلالاته ، نشير إلى أن كل التفعيلات التي وردت فيه جائزة عروضيا فيما عدا تفعيلة واحدة هي (فاعلمن) التي هي خارجة على العروض لأنها تنتمي الى وزن آخر تماما هو وزن الرمل .

فإذا عدنا إلى الجدول ، فاننا نلاحظ ما يلي :

١ - أن التفعيلة الأساسية كما سبق أن ذكرنا هي (مستفعلن) إذ انها تشغل أكثر من نصف القصيدة ، ومع هذه التفعيلة هناك عدد آخر من التفعيلات اهمها هو مفعولن والتفعيلات التي تنتهي بساكنين في آخر الأبيات .

٢ - أن حركة تفعيلات القصيدة تعتمد على علاقة بين مستفعلن والتفعيلات الأخرى ، حيث الغلبة دائما لمستفعلن ولكن بنسب مختلفة ، فبينما تبدأ القصيدة في المحور الأول بنسبة ٣, ٥٣% لمستفعلن فانها تزداد الى نحو ٥٧% في المحور الثاني ثم تعود إلى التناقص الى ٥٤% في المحور الثالث ثم تنتهي القصيدة بالعودة الى نفس المعدل الذي بدأت به ٣, ٥٣% .

أن هذا التطور في معدلات وجود مستفعلن في القصيدة هام ، لأن مستفعلن هنا يمكن أن تمثل اساس القصيدة ، أو خطها الرئيسي ، فهي عنصر الثبات ، بينما التفعيلات الأخرى تمثل عناصر المنحنيات أو الانتهاكات أو الصراع مع هذا الخط الأساسي . وعلى هذا الأساس يمكننا القول أن القصيدة تبدأ بنوع من الافتتاح الهادئ ثم تزداد حدة الصراع في المحور الثاني وتعود للتناقص في المحور الثالث ثم تنتهي باغلاق الدائرة مع المحور الرابع والأخير .

اهمية هذه الملاحظة تكمن اذن في انها توضح لنا الإطار العام لحركة القصيدة ، وتشير الى أنها حركة دائرية تنتهي بما بدأت به . اما الصراعات فتدور اساسا في الوسيط أي في المحورين الثاني والثالث ، واذا تأملنا في محوري الصراع لإحظنا أن الصراع في المحور الثاني يدور مع مفعولن اساسا ولأنها تحتل اعلى معدل بين التفعيلات الثانوية في هذا المحور ،

إن هذا البناء للقصيدية في الحقيقة ينطبق أيضا على بناء كل محور على حدة بل يكاد الاليه الاساسية في بناء قصائد فيؤاد جداد ، اقصد بها مسألة الدورة النغمية حيث تبدأ القصيدة ثم تنمو ثم تهبط مرة أخرى على أربع حركات .

وفي قصيدة (الخلزوني) تتراوح النغمات بين الهبوط والاستواء في اطار الدائرة على مستوى القصيدة كما قلنا أو على مستوى المحور الواحد . ففي المحور الثالث مثلا نلاحظ أن الشاعر يبدأ بيت تقريرى ذى نغمة هابطة ولكنها ليست مغلقة حيث بدأ البيت بكلمة (رديت) مما يجعل القارئ يتوقع (بقول القول) فيتواصل نغما مع البيت الثانى ثم الثالث ثم الرابع والخامس والسادس ، ودون أن يغلق الشاعر يبدأ فى نغمة جديدة اذ يأتي نوع من الحوار الذى يثبدا نغما معه حتى نهايته عند تحقق اللقاء فى البيت (٥١) ، ولكن هذا البيت نفسه الذى هو قمة الصعود النغمي لا ينتهى على نحو حاد بحيث يغلق الدائرة ، بل يتركها مفتوحة لتلقى نوعا من التعليق الذى تقوم به اللازمة التى تتكرر فى نهاية كل مقطوعة ، وهنا فقط تنغلق الدائرة ، ولكن ليس تماما لنواصل مع المقطوعة التالية وهكذا .

وتدخل القافية هنا كعنصر اساسى فى بناء الدائرة النغمية ، سواء فى كل محور على حدة أو فى القصيدة ككل ، فأصوات الروى تحدث نوعا من التضافر مع النغمات ، والمقاطع زائدة الطول المنبورة ، محققة - تداخلا احيانا وتلاهما فى احيان اخرى . إن الشاعر يستخدم فى هذه القصيدة أكثر من طريقة فى التقفية ، وإن كان يضمها جميعا بمنهج واحد هو التنوع فى اطار الوحدة ، فهو مثلا فى المحور الأول لا يهتم بالإتيان بحرف روى ، ولكن القافية (أى وحدة المقاطع الأخيرة فى الأبيات) تأتى فى نوع من الخفاء المبطن بين البيت الأول والخامس والسادس مثلا ، ثم بين الثانى والثالث والرابع والسابع والثامن ، ثم تأتى قافيتان متبادلتان فى الأبيات من ١١ - ١٦ . فى المحور الثانى يزداد تعقد القوافى والروى ، ثم يزداد هذا التعقد أكثر فى المحور الثالث حيث يرد فيه سبع قواف متبادلة بالإضافة الى قافيتى اللازمة فتصير تسع قواف بينا كانت فى الأولى اثنتان فقط وفى الثانية سبعا وفى الرابعة اربعة فحسب

وهكذا نستطيع ان نكتشف بالإضافة الى اشتراك القافية فى تحقيق مسألة الدورة النغمية ، أنها تميز أيضا المحور الثالث فى القصيدة (باعتبارها اشارة أو علامة حسب المفهوم السيميوطيقى) .

لاحظنا في التحليل السابق أن اللازمة التي تتكرر في نهاية كل محور هي الرابط الإيقاعي الأساسي للقصيد ، والتي تضمن وحدتها بالأضافة الى العناصر الأخرى وإهمها الوحدة البنائية للتجربة ونموها ، وعنصر الوزن . ومن يراقب اللازمة بعين يلاحظ أن لها ادوارا أكثر أهمية من مجرد الربط السلبي ، بل إنها تقوم بدور إيجابي في تجسيد حركة القصيدة وتنوعاتها ، وليس فقط وحدتها .

ان اللازمة مكونة من جزأين : بيت موزع على سطرين ، ثم بيتان ، البيتان الأخيران يظنان ثابتين تماما في كل المحاور وهما :

واحننا بقينا في آخر الدنيا
والزنبلك دابر على الفاضي

أما في البيت الأول فإن الضمائر تتغير ، فهي في المحور الأول :

قالت لي ياه قلت لها يايا ويايا

وفي المحور الثاني :

قلت لها ياه قالت لي يايا وبهايا

وفي المحور الثالث :

قالت لي ياه وأنا قلت يايا ويايا

أما في المحور الرابع فهو :

وان قال لي ياه أنا أقول له يايا ويايا

فمع ثبات بعض العناصر وخاصة الصوتية منها في النهايات ، فإن الضمائر وبعض الكلمات الأخرى تتغير مشيرة إلى حركة القصيدة . ففي المحور الأول تكون (هي) المتعجبة (بنوع من الاستخفاف) . وفي المحور الثاني يكون (هو) المتعجب من استخفافها

متحوّلا إلى موقف الأقوى . وفي المحور الثالث تعود (هي) إلى التعجب والاعجاب بعد التحقيق الذي يؤدي بها إلى التوحد في مواجهة الخارج الذي :

أن قال لي ياه

أنا أقول له يايا ويايا



وبالإضافة إلى هذا الدور تقوم اللازمة بدور أكثر أهمية وأكثر خفاء ، وهو أنها تقوم بدور المفتاح لتشكيل الصوت للقصيدة ، فأصوات القافية التي تتكرر في اللازمة طوال القصيدة هي : الياء والألف والهاء ثم الضاد ، فإذا بحثنا عن حجم وجود هذه الأصوات في القصيدة ككل كما يوضح لنا جدول الأصوات الملحق وجدنا أن :

الياء ترد ١٥٧ مرة في الترتيب الثاني بين أصوات القصيدة (

والالف ترد ١١١ مرة في الترتيب الثالث بين أصوات القصيدة .

والهاء ترد ٤٧ مرة في الترتيب الحادي عشر أصوات القصيدة .

والضاد ترد ١٢ مرة في الترتيب العشرين بين أصوات القصيدة

وهكذا الوجود يعني أن أصوات قوافي اللازمة تمثل بالفعل أصوات القصيدة حيث شملت أصواتا عالية النسبة في القصيدة وأخرى متوسطة وثالثة في مرتبة دنيا ، هذه ناحية . والناحية الثانية والأهم هي أنها مثلت الكتلة الأساسية في الأصوات ، أي الأصوات المهموسة والمجهورة ، فثلاثة من أصوات قافية اللازمة مجهورة (هي الألف والياء والضاد) وواحدة مهموسة هي الهاء ، أي نسبة ٣ : ١ أو ٢٥٪ للمهموسات ، وهي نسبة قريبة من النسبة الموجودة في أصوات القصيدة ككل كما هو واضح في الجدول : ٤ ، ٧٠٪ : ٦ ، ٢٩٪ .

ومن المهم هنا أن نلاحظ أن نسبة الأصوات المهموسة في القصيدة أكثر من نسبتها في الاستخدام العادي للغة كما لاحظ إبراهيم أنيس (قال إنها حوالي ٢٠٪) ، والأصوات المهموسة هي الأقل بروزا والأكثر اجتهادا لعضلات الجهاز النطقي ، ولهذا السبب يمكن اعتبارها مؤشرا على نوع من الأسى والضيق ، ومن ثم فإن زيادة نسبتها هنا في هذه القصيدة يعتبر نوعا من المفاجأة في مواجهة الفهم الذي يفهمه القارئ ويؤكد التحليل

السابق حتى الآن ، ويزيد هذه المفاجأة والتعارض تتبعنا لحركة هذه الاصوات المهموسة في القصيدة ككل ، فتلاحظ أنها تبدأ بنسبة ٢٦,٧٪ ثم تتصاعد مع كل محور الى ٢, ٢٩٪ ثم الى ٦, ٣٠٪ ثم الى ٣, ٣١٪ ، أى أن حجم الأسى في القصيدة لا يقل بل يتزايد حتى نهايتها فتكون قمته ، وهنا التعارض مع التحقق الواضح في القصيدة وخصائفة في المحور الثالث ثم في الغناء لهذا التحقق في المحور الرابع ،

غير أن التمعن في القصيدة بعمق أكبر وخاصة في اللازمة التي يصر الشاعر على تكرارها في نهاية كل محور ، ينبهنا الى أن إشارة الأصوات المهموسة صادقة وهامة ، فالبيتان الثاني والثالث من اللازمة ، اللذان سبق أن رأينا انها لا يتغيران مع تغير المخاور بقولان :

واحننا بقيننا في آخر الدنيايا
والزنبلك داير على الفساضى

ومن الواضح فيها أنه رغم (الدلع) واللعب بالألفاظ والأصوات ، فإن المعنى العميق لهما يدل على اليأس الكامل ، حيث وصلنا إلى آخر الدنيا وأن حركة الزمن قد توقفت ، ولم يعد ثمة شيء يتحقق بالفعل وهنا الدلالة الهامة لدائرية بناء القصيدة ، وهنا أيضاً نكتشف أن هذا التشكيل الصوتي للقصيدة الذي كانت اللازمة مفتاحاً له يحوى جوهر القصيدة ، جوهر التناقض بين التحقق الظاهر ، وعدم التحقق الكامن والذي يبدو أكثر أهمية بالنسبة للشاعر ، لأنه أكثر وجوداً وكثافة ، الا يحق لنا إذن ان نعتبر أن التشكيل الصوتي والإيقاعي هو اهم انجازات فؤاد حداد رغم الشكل التقليدى ، ليس فقط في حريته ، وانما ايضا في كشفه عن الاعماق الحقيقية لتناقضات القصيدة ؟

الهوامش :

١ - في الأهالي عدد ٦/١١/١٩٨٥ .

٢ - في التصدير الذي كتبه فؤاد حداد لمجموعة الدواوين التي اصدرتها له دار المستقبل العربي تحت عنوان « اشعار فؤاد حداد » سنة ١٩٨٥ ، ص ٧ وقد كان فؤاد واضحا في هذه المسألة ويعلم عنها كثيرا ، ومع ذلك فقد حاول « محمد كشيك » ، ان يثبت ان فؤاد كان له باع في مجال تجديد الأوزان فقال انه « توصل إلى الكتابة على وزن جديد . . (فاعلن مستفعلن فعلمن) . . وهذا البحر رغم انه يقترب كثيرا من ذلك الذي يكتب به الموال (مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلمن) الا أنه يتيح امكانيات اكبر للبوح . . الخ ، راجع مجلة الثقافة الجديدة ، العدد العاشر ، ابريل ١٩٨٦ ص ٥٥ .
وفي هذا النص مجموعة من الأخطاء منها أن الوزن الذي قيل عنه أنه جديد ليس جديدا فهو مجزوء الرمل التقليدي « فاعلا تن فاعلاتن » مع علة زيادة في الآخر ، ومنها ايضا أن وزن الموال ليس « مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلمن » فهذا وزن البسيط التقليدي ايضا ، أما وزن الموال الشائع فهو « مستفعلن فعلمن فعلمن » وعلى أية حال فانه ليس مجدا ان يخترع حداد وزنا أولا يخترع ، المهم هو كيف يتعامل مع الوزن وهذا انجازه الحقيقي كما سنحاول أن نوضح .

٣ - قال صلاح جاهين في مقدمة « دوواين صلاح جاهين » الصادرة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٧ في ص ٥ : « وقد تأثر فؤاد حداد بخطابية الشعر العربي القديم أكثر مني ، لأنني كنت قد بدأت اغازل الشعر الحديث الذي حطم عمود الشعر ، والذي كان شعراء الفصحى قد بدأوا ينشرونه ، ولكنه لم يكن يتزل لفؤاد حداد من بلعوم » ومن المهم أن نشير هنا الى أن فؤاد حداد قد تخلل عن هذا الموقف في مراحل لاحقة حيث كتب على منوال هذا الشعر الحديث أو الحر بعضا من قصائده .
٤ - نص القصيدة ، في « اشعار فؤاد حداد » المصدر السابق ، ص ١٢٢ - ١٢٥ .

الحلزونة

فجأة لقينا الليل يشقى نهار
والأرض بلبل والسما فرجه
وان كان ما حدش سامعه بيغنى
بين المراوح وقفت العربية
الضى شمعش والشجر سلويت
أنا وحبيبي في قميص باكمام
عينها ترعش من جمال المنظر
بلعت ريقى يبجى ميت مره
وكل مره يتقطع صوت
بدلت مجهود الجبايرة وأخيراً
قلت لها خليكى : هنا ويايا
حتروحي فين ويا الهوى وياه
قالت لى ياه
قلت لها يايا ويايا
واحنا بقينا في آخر الدنيايا
والزنبلك داير على الفاضى
اتلفتت لى المستبدة اللطيفة
وخدها بينطر دموع مش نازله
والحب أرحم لما ييقى مغازله
قالت لى عيب بدل الموتور والمحرك
يا عم يا شاعر تقول زنبلك لك
ستين بقى لك فى المعان تملكك

وتتشغل باللفه والأسلوب
والتعلب المكار أبو التعلوب
ولع سيجاره والامش حتولع
راجع لى بعد المدرسة تدلع
دخانك أسود يبقى قلبك شايل
لكن حاسيب حضنى فى حضنك مايل
اكنش التفكير فى حل المشاكل
دا هم طيب من هموم الحياه
قلت لها ياه
قالت لى يايا ويايا
واحننا بقينا فى آخر الدنيا
والزنبلك داير على الفاضى
رديت كأتى من بعيد مش سامع
يا لابسه من تحت الودع تنوره
معسله زى القمر فى الشمس
يا أم الليالى الماطله المشموره
يا ريتنى أعمى أشربك باللمس
واللا اشمك من بيار الأمس
قالت حتقلب جد يا مسكين
قلت لها أستاهل حدود الموت
أنا الحرامى سارق السكين
سلمت نفسى أن هذا الصوت
بكا شفايفى من شفايفكم
غاوى المعطش أفضل أشم الليل
والا أموت الظهر شاييفكم
قالت لى غنى يا ولد شامى
وغنى مصرى يا ولد مصرى
ارفع لفوق البرج أهلامى
وتعالى بين الضفتين قصرى
أتارينى جنى وهى جنياه
قالت لى ياه

قلت لها يا يا ويايا
واحنا بقينا في آخر الدنيا يا
والزنبلك داير على الفاضى
قلت لها والنور اللى جوانا
ينهج في تقليد اللى بيشفه
كتر الطاووس زى السمك في المرج
ورقصة الأسياف تنقط لولى
نورت بيت الشعر يا أموره
قالت لى دا أنت اللى ولد أمور
خذ المراه بهن شوف الوسامه
رسمت كلامى وذنك الرسامه
ودعوا لنا نوصل قصرنا بالسلامه
الجن والناس اللى في الحلزونه
يسلم لى بقك دا اللى أنا ساقياه
وان قال لى ياه
أنا أقول له يا يا ويايا
واحنا بقينا في آخر الدنيا يا
والزنبلك داير على الفاضى

المراجع

١- المراجع العربية والمترجمة :

١- الكتب :

- الأخفش سعيد بن مسعدة : كتاب القوافي ، تحقيق عزة حسن ، دمشق ، ١٩٧٠ .
كتاب العروض ، تحقيق احمد محمد عبد الدايم ، الفيصلية الرياض ١٩٨٥ ،
وتحقيق سيد البحراوى مجلة فصول ، القاهرة مارس ١٩٨٦ .
ابراهيم انيس (دكتور) : موسيقى الشعر ط ٣ مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة
١٩٦٥ ، الأصوات اللغوية ، مكتبة نهضة مصر الفجالة ، القاهرة ط ٢ ،
١٩٥٠ .
ابن جنى (أبو الفتح عثمان) : مختصر القوافي ، تحقيق الدكتور حسن شاذلى فرهود ، دار
التراث ، القاهرة ، ١٩٧٥ . كتاب العروض ، تحقيق حسن شاذلى فرهود ،
الرياض ١٩٧٢ .
ابن رشد (ابو الوليد) تلخيص الخطابة ، تحقيق وشرح الدكتور محمد سليم سالم ،
المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ، القاهرة ١٩٦٧ .
ابن رشيق (ابو على الحسن) العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تحقيق محمد محى
الدين عبد الحميد ط ٢ ، المكتبة التجارية الكبرى بمصر ١٩٥٥ .
ابن سناء الملك : دار الطراز فى عمل الموشحات ، تحقيق جودت الركابى دمشق ١٩٤٩ .
ابن سينا ، الخطابة : تحقيق الدكتور محمد سليم سالم ، نشر وزارة المعارف العمومية
الادارة العامة للثقافة ، المطبعة الاميرية بالقاهرة ١٩٥٤ .
ابن عبد وبه الأندلسى : العقد الفريد ، تحقيق محمد سعيد العريان ج ٦ ، ٧ المكتبة
التجارية الكبرى بمصر ١٩٥٣ .
ابن منظور : لسان العرب ط بولاق ج ٧ .

- ابو نصر الفارابي : كتاب الموسيقى الكبير ، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، القاهرة دت .
- أبو يعلى التنوخي : كتاب القوافي ، تقديم وتحقيق عمر الأسعد وعي الدين رمضان دار الارشاد ، بيروت ط ١ ، ١٩٧٠ .
- أحمد فوزى الهيب : الجانب العروضى عند حازم القرطاجنى ، دار القلم ، الكويت . ١٩٨٨ .
- أحمد مختار عمر (دكتور) دراسة الصوت اللغوي ط ١ عالم الكتب القاهرة ١٩٧٦ .
- التوسير (لويس) : قراءة رأس المال ، ترجمة تيسير شيخ الأرض ، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومى ، دمشق ، الجزء الأول ١٩٧٢ والجزء الثانى ١٩٧٤ .
- الفت الروبى : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ، دار التنوير ، بيروت ١٩٨٣ .
- براجشتراسر التطور النحوى للغة العربية ، المركز العربى للبحث والنشر ، القاهرة ، ١٩٨١ .
- برتولد بريخت : الفنون والثورة ، ملاحظات حول العمل الادبى ، دار ابن خلدون بيروت ، ١٩٧٥ .
- تغريد السيد (دكتور) دراسات صوتية ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم القاهرة ج ١ ، ١٩٨٠ .
- تمام حسان : اللغة العربية معناها ومبناها ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٣ .
- مناهج البحث فى اللغة ، الانجلو المصرية ، القاهرة ١٩٥٥ .
- الاصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٢ :
- جاير احمد صفور (دكتور) مفهوم الشعر ، دراية فى التراث النقدى ، ط ١ ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٨ .
- جال فال : طريق الفيلسوف ، ترجمة احمد حمدى محمود ، مراجعة دكتور ابو العلا عفيفى ، مؤسسة سجل العرب ، القاهرة ١٩٦٧ ، الالف كتاب ٦٣٧ .
- جان مارى جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، ترجمة وتقديم الدكتور سامى الدروبي دار اليقظة العربية ، بيروت ط ٢ ، ١٩٦٥ .
- جورج سانتيانا : الإحساس بالجمال ، ترجمة محمد مصطفى بدوى ، الانجلو المصرية القاهرة ، دت .
- جويار (ستانسيلاس) : نظرية جديدة فى العروض العربى ، باريس ١٩٧٧ ، ترجمة المنجى الكعبى ، مراجعة عبد الحميد الدواخلى نسخة مخطوطة لدى الدكتور سعد مصلوح .

- جيروم ستولنيز : النقد الفني ، ترجمة دكتور فؤاد زكريا مطبعة جامعة عين شمس
القاهرة ، ١٩٧٤ .
- حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الادباء ، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن خوجة
الدار الشرقية ، تونس ١٩٦٩ .
- حسين نصار (دكتور) القافية في العروض والادب ، دار المعارف القاهرة ١٩٨٠ .
- حسين مروة : النزعات المادية في الفلسفة الإسلامية ، دار الفارابي ، بيروت ج ٤ ،
١٩٨١ ط ١ .
- الخطيب التبريزي : الكافي في العروض والقوافي ، تحقيق الحسان حسن عبد الله ، مطبعة
الخانجي ، القاهرة ١٩٧٧ .
- الدمهوري (السيد محمد) : الحاشية الكبرى على الكافي في علمي العروض والقوافي ،
مكتبة السيد عبد الواحد الطوبى بمصر ١٣٢٢ هـ .
- زكريا ابراهيم (دكتور) مشكلة البنية ، مكتبة مصر ، القاهرة ١٩٧٦ .
- سعد مصلوح (دكتور) : دراسة السمع والكلام ، عالم الكتب القاهرة ١٩٨٠ .
- سيد البحراوي (دكتور) موسيقى الشعر عند شعراء ابوللو ، دار المعارف ، القاهرة ط ١
١٩٨٥ .
- سيد غازي (دكتور) : في اصول التوشيح ، مؤسسة الثقافة الجامعية ، الاسكندرية
١٩٨٦
- شعبان محمد اسماعيل (دكتور) ملخص احكام التجويد ، دار الانوار للطباعة ، القاهرة
ط ١ ، ١٩٧٩ .
- طومسون (جورج) الماركسية والشعر ، ترجمة ، ميشال سليمان دار القلم ، بيروت
ط ١ ، ١٩٧٤ .
- الطيب تيزيني : مشروع رؤية جديدة للفكر العربي في العصر الوسيط ، دمشق ط ١ ،
١٩٨١ .
- عبد الله الطيب المجذوب (دكتور) المرشد الى فهم اشعار العرب وصناعتها ، دار الصخر
بيروت ط ٢ ، ١٩٧٠ ، جزءان .
- عبد الحكيم راضي (دكتور) نظرية اللغة في النقد العربي ، مكتبة الخانجي بمصر
١٩٨٠ .
- عبد الحميد الراضي : شرح تحفة الخليل في العروض والقافية ، مطبعة العاني ، بغداد
١٩٦٨ .
- عبد الرحمن ايوب (دكتور) اصوات اللغة ط ٢ ، مطبعة الكيلاني بالقاهرة ١٩٦٨ .

- عبد السلام المسدي (دكتور) الأسلوبية والاسلوب نحو بديل السنى في نقد الادب ، الدار البيضاء للكتاب ، تونس ١٩٧٧ .
- عبد العزيز الاهواني : الزجل في الأندلس معهد البحوث والدراسات العربية العالمية القاهرة ١٩٥٧
- عبد العزيز المقالح (دكتور) : ازمة القصيدة الجديدة ، دار الحدائق ، دار الكلمة ، بيروت صنعاء ، ١٩٨١ .
- عبد المحسن طه بدر (دكتور) : حول الاديب والواقع ط ١ دار المعرفة ١٩٧١ . الرواى والارض ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٦٨ . ط ١
- عبد المنعم تليمة (دكتور) : مداخل الى علم الجمال الادبى ، دار الثقافة للطباعة والنشر القاهرة ١٩٧٨ .
- عز الدين اسماعيل (دكتور) : الشعر العربى المعاصر قضاياها وظواهر الفنية والمعنوية ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٧ .
- على عشرى زايد (دكتور) : بناء القصيدة العربية الحديثة ، مكتبة الشباب ، القاهرة ١٩٧٩
- فوزى منصور (دكتور) : خروج العرب من التاريخ . ترجمة ظريف عبد الله وكمال السيد دار الغارابى . بيروت ١٩٩١ .
- كانتينو : دوس في علم أصوات العربية ، ترجمة صالح القرمادى ، الجامعة التونسية تونس ١٩٦٦ .
- كمال ابو ديب (دكتور) : فى البنية الإيقاعية للشعر العربى ، دار العلم للملايين بيروت ، ١٩٧٤
- كمال نشر (دكتور) : علم اللغة العام : الاصوات ، دار المغارف بمصر ، ط ٤ ، ١٩٧٥
- مجموعة من العلماء السوفيت ، الجمال فى تفسيره الماركسى ، ترجمة يوسف الخلاق ، دمشق ١٩٦٨ .
- محمد العلمى : العروض والقافية ، دراسة فى التأسيس والاستعدادك ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، ١٩٨٣ .
- مصطفى جمال الدين : الإيقاع فى الشعر العربى من البيت الى التفعيلة ، مطبعة النعمان ، النجف الاشرف ، ١٩٧٠ .
- مصطفى عوض الكريم : فن التوشيح ، دار الثقافة ، بيروت ١٩٥٩ .
- محمد الهادى الطرابلسى (دكتور) : خصائص الاسلوب فى الشوقيات ، منتورات الجامعة التونسية ، تونس ١٩٨١

محمد بن علي الصبان : شرح على منظومته في علم العروض ، المطبعة بمصر ١٢٨٨ هـ .
محمد عوني عبد الرووف (دكتور) : بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف ، الخانجي
بمصر ، ١٩٧٦ .

القافية والاصوات اللغوية ، الخانجي بمصر ١٩٧٧ .

محمد مندور (دكتور) : في الميزان الجديد ، نهضة مصر ، القاهرة ، د ت .
محمد النويبي (دكتور) : الشعر الجاهلي ج ١ دار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ،
١٩٦٦ .

قضية الشعر الجديد ، معهد الدراسات العربية ، القاهرة ١٩٦٤ م

عمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس في الثقافة المصرية ، دار الفكر الجديد ، بيروت
١٩٥٥ .

عمود الربيعي (دكتور) : ترجم وقدم وعلق على حاضر النقد الادبي ، دار المعارف بمصر
ط ١ ، ١٩٧٥ .

عمود السمران (دكتور) : علم اللغة مقدمة للقارئ العربي ، دار المعارف بالاسكندرية
١٩٦٢ .

عمود فهمي حجازي (دكتور) : مدخل الى علم اللغة ، دار الثقافة للطبع والنشر ،
القاهرة ١٩٧٦ .

ميخائيل خليل الله ويردي : فلسفة الموسيقى الشرقية ، دون بيانات .

نازك الملاثةكة : قضايا الشعر المعاصر ، مكتبة النهضة ، بيروت ط ٣ ، ١٩٦٧ .

هاشكل بلوك وهير من سالتجر ، الرؤيا الإبداعية ترجمة اسعد حلیم ، ومراجعة
الدكتور محمد مندور ، مكتبة نهضة مصر بالفجالة ، ١٩٦٦ .

هوسر (ارنولد) : فلسفة تاريخ الفن ترجمة ، رمزي عبده جرجس ، مراجعة دكتور زكي
نجيب محمود ، الهيئة المصرية العامة للكتب والاجهزة العلمية ، القاهرة ١٩٦٨ .

هيجل : فن الشعر ، ترجمة جورج طرايبش ، دار الطليعة ، بيروت ط ١٠ ، ١٩٨١

يمنى العبد ، الدلالة الاجتماعية لحركة الادب الرومانطيقى في لبنان ، دار الفارابي ،
بيروت ١٩٧٩ .

يوسف السيسى : دعوة الى الموسيقى ، عالم المعرفة ، الكويت ، عدد ٤٦ ، اكتوبر
١٩٨١ .

- (ب) رسائل غير منشورة :
- أحمد كشك ؛ الزحافات والعلل في العروض العربي ، رسائل دكتوراه ، كلية دار العلوم ، ١٩٧٨
- حسن توفيق ، شعر السياب ، دراسة فنية رسالة ماجستير ، جامعة القاهرة ، كلية الآداب ، ١٩٧٨ .
- السيد محمد البحراوي ؛ الإيقاع في البنية الإيقاعية في شعر السياب ، رسالة دكتوراه ، مخطوطة ، جامعة القاهرة ، ١٩٨٤ .
- زبيدة ، طالب ، البحث الصوتي عند ابن جني ، رسالة ماجستير ، جامعة القاهرة ، كلية الآداب ، ١٩٧٩ .
- علي عيسى زبيدة ، موسيقى الشعر الحر ، رسالة ماجستير دار العلوم ، جامعة القاهرة ، ١٩٦٨ .
- محمّد اطمین ؛ الاتجاهات الفنية في الشعر العراقي المعاصر ، رسالة دكتوراه ، كلية الآداب - جامعة القاهرة ، ١٩٨٠ .
- (ج) المقالات :
- امينة رشيد (دكتور) ؛ السيموطيقا مفاهيم وابعاد ؛ فصول القاهرة المجلد الأول العدد الثالث إبريل ١٩٨١ .
- بول باسكادي ؛ البنيوية التكوينية ولوسيان جولدمان ، ترجمة محمد سيلا ، مجلة آفاق ، اتحاد كتاب المغرب ، العدد ١٠ يوليو ١٩٨٢ .
- حسن حنفي (دكتور) ؛ هيجل والفكر المعاصر ، مجلة الفكر المعاصر ، القاهرة عدد ٦٧ سبتمبر ١٩٧٠ .
- حسين مروة ؛ ظاهرة جديدة وخطيرة في الشعر العربي ، الآداب ، مارس ١٩٦٦ .
- سلمى الخضراء الجيوسي (محرور) ؛ الشعر العربي المعاصر تطوره ومستقبله ، عالم الفكر الكويت ، محريف ١٩٧٣ .
- سعد مصلوح (دكتور) ؛ التناسب الزمني بين الحركات القصيرة والطويلة ، دراسة صوتية عملية في القافية العربية ، غير منشورة .
- سيد البحراوي (دكتور) ؛ العروض العربي في ضوء دراسة الاخفش مجلة فصول ، القاهرة ، مارس ، ١٩٨٦ .
- قضية النبر في الشعر العربي ، في كتاب « دراسات في الفن والفلسفة والفكر القومي » في شرف الدكتوراه اهناء مطبوعات القاهرة ١٩٨٤ .
- نحو علم للعروض المقارن ، مجلة ادب ونقد ، القاهرة ، ١٩٨٦ .

- الإيقاع في شعر فؤاد حداد ، في كتاب عن فؤاد حداد ، دار الغد القاهرة
١٩٨٧ .
- التضمين في العروض والشعر العربي ، مجلة فصول ، القاهرة ، سبتمبر
١٩٨٥ .
- صلاح عبد الصبور : تجرّبي في الشعر ، مجلة فصول ، القاهرة المجلد الثاني ، العدد
الأول ، أكتوبر ١٩٨١ .
- عبد الجبار عباس ، بلند الحيدري ، الأداب ، مارس ، ١٩٦٩ .
- عبد الكريم مجاهد عبد الرحمن (دكتور) : الدلالة الصوتية والدلالة الصرفية عند ابن جني
مجلة الفكر العربي ، بيروت عدد ٢٦ ، مارس ١٩٨٢ .
- عبد المحسن طه بدر (دكتور) : حركات التجديد والتطور في كتاب «حركات التجديد في
الادب العربي» ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٧٦ .
- عز الدين اسماعيل (دكتور) : مفهوم الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين ، فصول يوليو
١٩٨١ .
- فاطمة المحجوب (دكتور) علم اللغة ودراسة مجلة الثقافة ، القاهرة ، مايو ١٩٧٦ .
- كمال ابو ديب (دكتور) : الانساق والبنية ، فصول ، يوليو ١٩٨١ .
- مصطفى جمال الدين : ظاهرة التدوير في القصيدة المعاصرة ، مجلة الرابطة ، النجف
العراق ، عدد ١ مارس «آذار» ١٩٧٥ .
- محمد مندور (دكتور) : الشعر العربي غناؤه ، انشاده ، اوزانه ، مجلة كلية الاداب ،
جامعة الاسكندرية ، ١٩٤٣ .
- محمود الربيعي (دكتور) : لغة الشعر المعاصر نموذج تطبيقي ، فصول ، يوليو ١٩٨١ .

٢ - مراجع اللغات الأجنبية :

١ - الكتب :

- Abdel Mallek, Zaki, N.:** Towards a New Theory of Arabic prosody.
مجلة اللسان العربى المنظمة العربية للتربية والعلوم والثقافة ٨١/٨٠ .
- **Attridge, Derek, The Rhythms of English poetry,** Longman, London & New Work, 1981.
- **Badawi, M.M. A critical Introduction to Modern Arabic Poetry,** Cambridge university 1985.
- **Bakhtine, Mikhail, Le marxisme et la philosopgie du Language,** pr. f. R. jakobson ed. Minuit, paris, 1977.
- **Barabash, yuri, Aesthetics and poetics,** progress publ., Moscow 1977.
- **Berque, jacques, Langages arabes au present,** Gallimard, paris, 1974.
- **Bencheik, Jamal Eddine: poetique Arabe,** Anthropas, paris, 1975.
- **Cassirer, Ernst, Language and Myth,** Transl. by S.- K. Langer, Dover publ. inc. New York, 1953.
- **Chapman, Raymond, Linguistics and Literature,** Little field, Adams & co., Totowa, New jersey, 1973.
- **Chatman, Seymour A Theory of Meter,** Mouton & co., London 1965.
- Cohen, Jean, Structure du langage poetique,** Flammarison, paris 1966.
- **Culler, jonathan, structuralist poetics,** Routledge & Kegan paul, London 1975.
- **Ertlich., V. Russian Formalism History- Doctrine,** Mouton & Co., paris-The Haÿge 1955.

- **Fraser, G.S., Meter, Rhyme and free verses, the Critical idiom, 8 - First publ. Methum B co ltd. London, 1970.**
- **Free man, Donald c., Linguistics and Literary style Cōp. Holt, Rinehart and Winston, Inc. U.S.A., 1970.**
- **Fussell, Paul, Poetic Meter and poetic Form, Random House, New York, 1979.**
- **Cross, Harvey, The Structure of Verse, Modern Essays on Prosody, Fawcett publ. inc., New york, 1966.**
- **-----, Sound and Form in Modern poetry, University of Michigan, U.S.A. 1973.**
- **Khrapchenko, M. The Writer's creative individuality and the Development of Literature, Progress publ., Moscow, 1977.**
- **Mateejka, Readings in Russian poetics Ed. by Ladislave Matekja and Krystyna popraka M.I.T., U.S.A. 1971.**
- **Miller, G., Language and Communication, New York, Torinto, London, 1963.**
- **Morris, Charles, Foundations of the Thoery of signs, Vol. i, Number 2. University of chicago press, chicago and London, 1970.**
- **Murray, Gilbert, the classical Tradition in poetry, Vintage Books, New York, 1977.**
- **Pekelis, V. Cybernetics A to z, Transl. from the Russian by M. Samokhalov, Mir publ. Moscow 1974.**
- **Raysar, Word Worth & Coleridge Selected Critical Essays, Ed. Thomas M. Raysar, Appleton. Century Crobts, inc. New York, 1958.**
- **Reeves, james Unerstanding poetry, Heinemann, London, 1965.**
- **Koch, Walter, A., Recurrence and a three-model approach to poetry, Mouton & co. The Hague, paris, 1966.**
- **Lane, introduction to structuralism Ed. and intr. by Michael Nane Basic Books, inc., publ. New York, 1970.**
- **Lanz, Henery, The physical Basis of Rime Stanford University press, CaliforniaHumphrey Milford, London, Oxford University press. 1931**

- **Lemon**, **Russian Formalist criticism**, Four Essays, Transl. and with an intr. by T. Lemon and Marion J. Reis University of Nebraska press, U.S.A. 1965.
- **Lotman**, youri, **Analysis of poetic Text** Ed. and transl. Barton Johnson, (op Ardis/ Arbor, U.S.A., 1970.
- **Lyons**, **New Horizons Linguistics** Ed. by John Lyons Penguin Books, England 1970.
- **Todorov**, **Theorie de la Litterature, Textes des Formalistes Russes**, Ed. et Trad. Tzvetan Todorov seuil. paris, 1965.
- **Tynianov**, youri, **Le vers lui- meme U.G.E.**, paris 1977.
- **Valery**, Paul; **Oeuvres, T.I. la pleiade Gallimard**, paris, 1957.
- **Wilson**, Katharine, **Sound and Meaning in English poetry**, Jonathan Cape, London and Toronto 1930.

٢ - مقالات .

- **Bohas**, Georges, **La metrique Arabe classique**'' in **Linguistics**, 140, 1974.
- -----, **watid, Definitions, discussions et perspectives**'' in **Analyses, Theories**, I. 1980.
- -----, **''Metrique Arabe, Remarques''** **chairs d'etudes Arabes et islamiques**, paris, N. 2/3, 1977.
- **Goldmann**, Lucien, **''Introduction aux premiers ecrits de George Lukacs''**. In **G. Lukacs, La theorie du roman**. Ed. Gonthier, paris, 1963. Extr. des **Temps Modernes**, 195, 1962.
- **Rewar**, Walter, **''Cybernetics and poetics''** **The Semiotic information of poetry**, in **Semiotica**, 25, 1979.
- **Wel L**, Gotthold, in **The Encyclopedia of islam New Edition**, Leiden-London, Brill-Luzac, 1966.
- **Weirather**, Randy, **The Language of prosody**'' in **Language and style**. Vol. XIII, No 2, 1980.

٣ - دوائر معارف ومعالجم :

- **Abrams, M.H. A Glossary of Literary Terms** Rinehart and Winston, inc., U.S.A., 1971,
- **Butler, Christopher, & Fowler, Alastair, Topics in Criticism.** London Group Limited, London, 1971.
- -----, **Encyclopaedia of Literature.** Ed. by steinberg. Cassell & Co. ltd. London, 1953.
- **Liberman, M.M. & poster, Edward scott, A Modern Lexicon of Literary Terms,** Foresman & Co., U.S.A. 1968.
- -----, **Princeton Encyclopadia of poetry and poetics,** Ed. Alex. Preminger, princeton, New-Jersey, 1974.
- -----, **Encyclopaedia Britannica,** U.S.A., 1966.



General Organization of the Alexandria Library (GOAL)
Bibliotheca Alexandrina

فهرس

٣	● اهداء
	○ مقدمة
٥	في ضرورة انتاج معرفة علمية بالعروض
	● القسم الأول :
	العروض العرب
١١	محاولة لانتاج معرفة علمية
	● الفصل الأول :
١٣	تأسيس العلم
	● الفصل الثاني :
٣٥	الأوزان
	● الفصل الثالث :
٦١	التغيرات الأصل والفرع
	● الفصل الرابع :
٨٥	القافية
	● القسم الثاني :
٩٥	مقدمة :
	نحو منهج معاصر لدراسة الايقاع
٩٥	في الشعر العرب
	نحو منهج معاصر لدراسة الايقاع
١٠٧	في الشعر العرب
	● نماذج تطبيقية :
١٤٥	١ - لاني غريب لبدر شاكر السياب
	٢ - نموذج من العامية المصرية
١٦٠	الحلزونة لفؤاد حداد

. مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الأيداع بدار الكتب ٧٥٦٩ / ١٩٩٣

I.S.B.N. 977-01 - 3655- 4

العلاقة بين العروض وإيقاع الشعر العربي ، هي موضوع هذا الكتاب . وهي علاقة تناوبها التماثل والتناقض عبر الفترات المختلفة لتاريخ الشعر العربي منذ الجاهلية وحتى الآن . غير أن الكتاب يكشف أن التماثل لم يكن — في أية لحظة — هو السمة الوحيدة لهذه العلاقة ، بقدر ما كان الصراع والتناظر في داخل هذه السمة الظاهرية . ولذلك فإنه يحاول أن يكشف عن الخصائص الفنية والمعرفية التي حالت بين العروض وبين التماثل الكامل مع إيقاع الشعر العربي ، وهي خصائص نتجت عن المكونات الفلسفية التي كانت في خلفية واقعية .

هي محاولة إذن لتقديم منظور بديل في التعامل مع التراث : بديل يسعى لإنتاج معرفة علمية مستندة إلى الشعر العربي قديمه وحديثه ، مع دراسة تطبيقية ممتعة ومفيدة لبعض النصوص الحديثة .

والباحث أستاذ مرموق في قسم اللغة العربية بكلية الآداب — جامعة القاهرة — وناقد له إسهاماته المنوعة في حياتنا الثقافية .